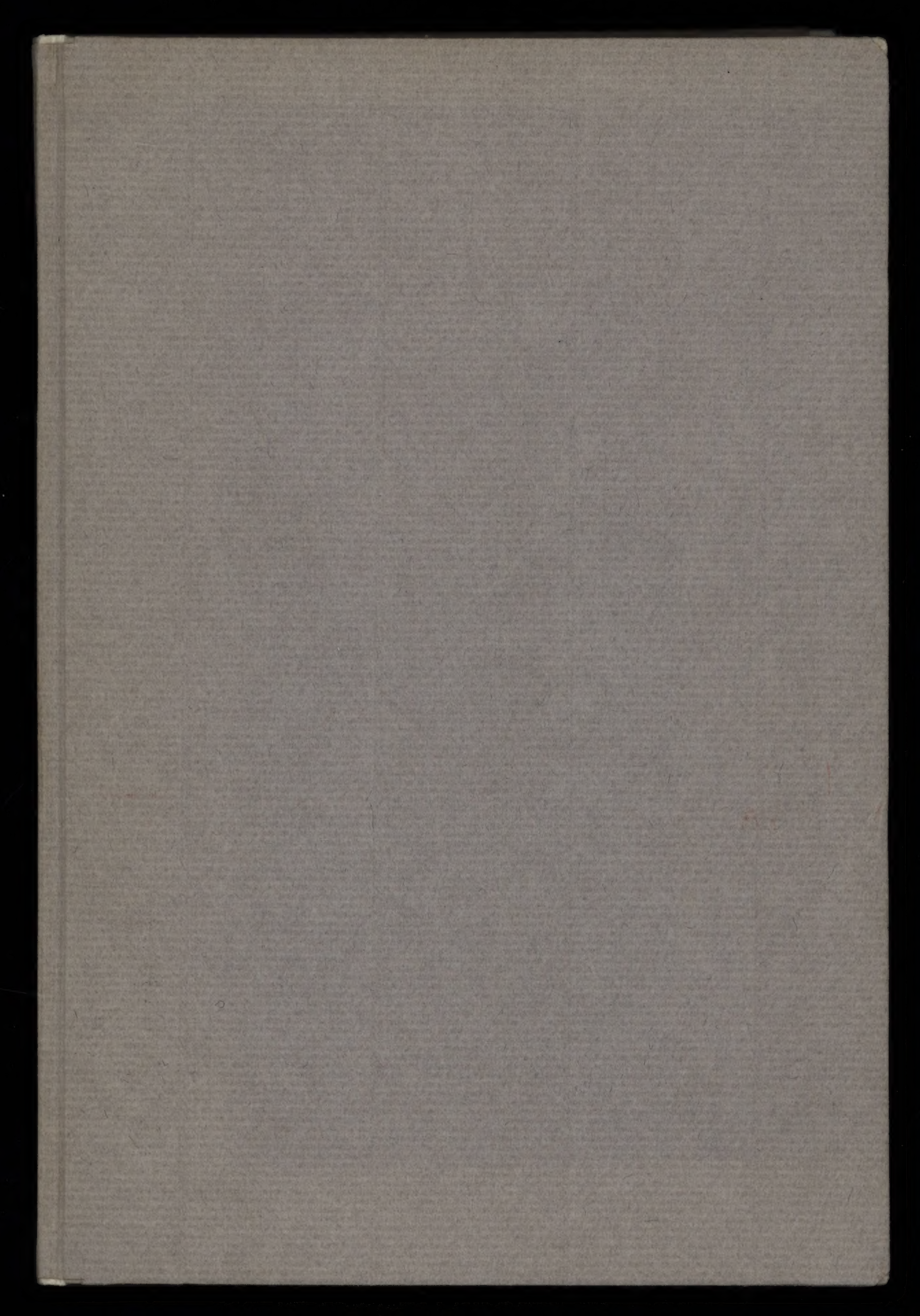
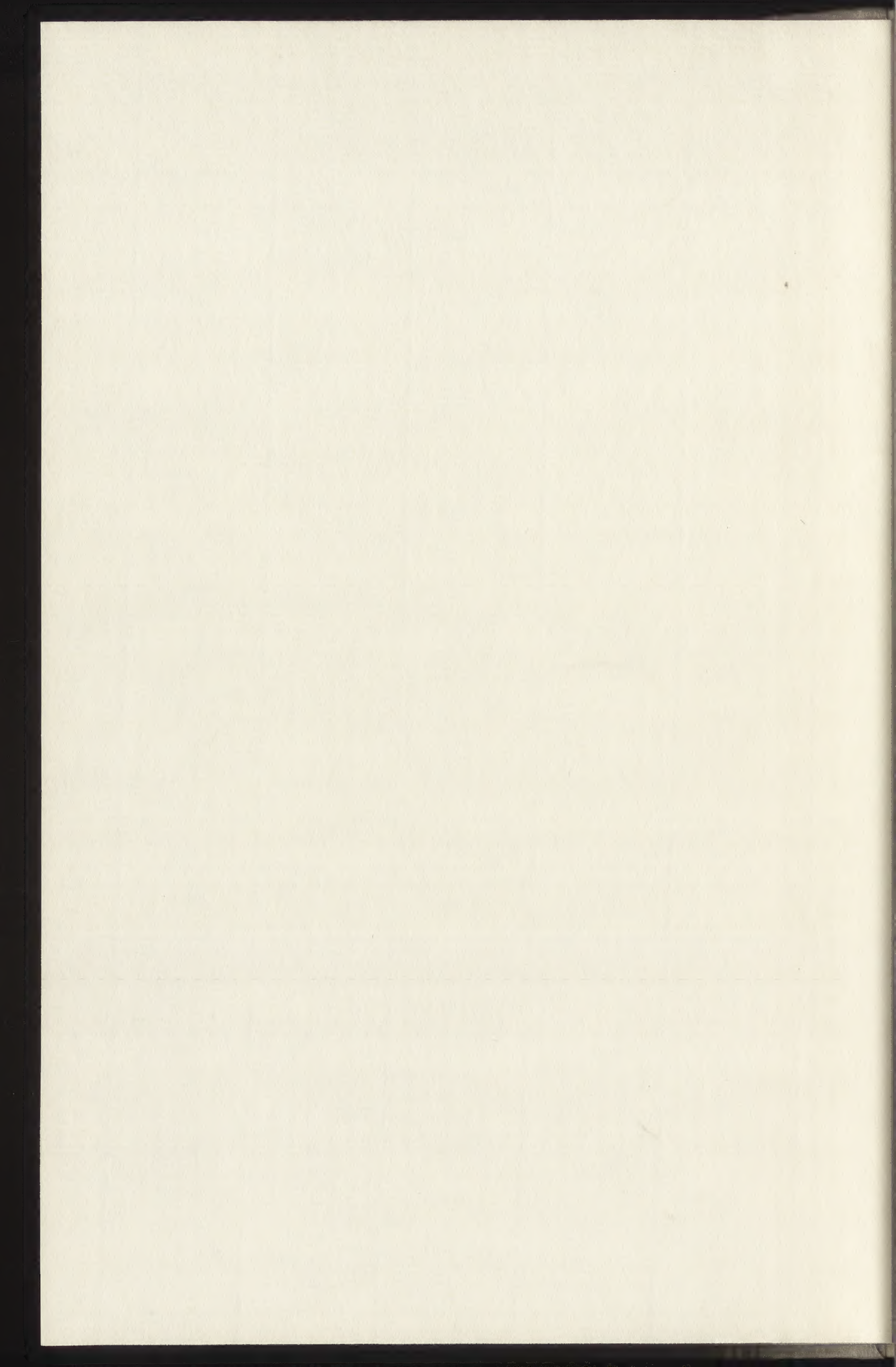
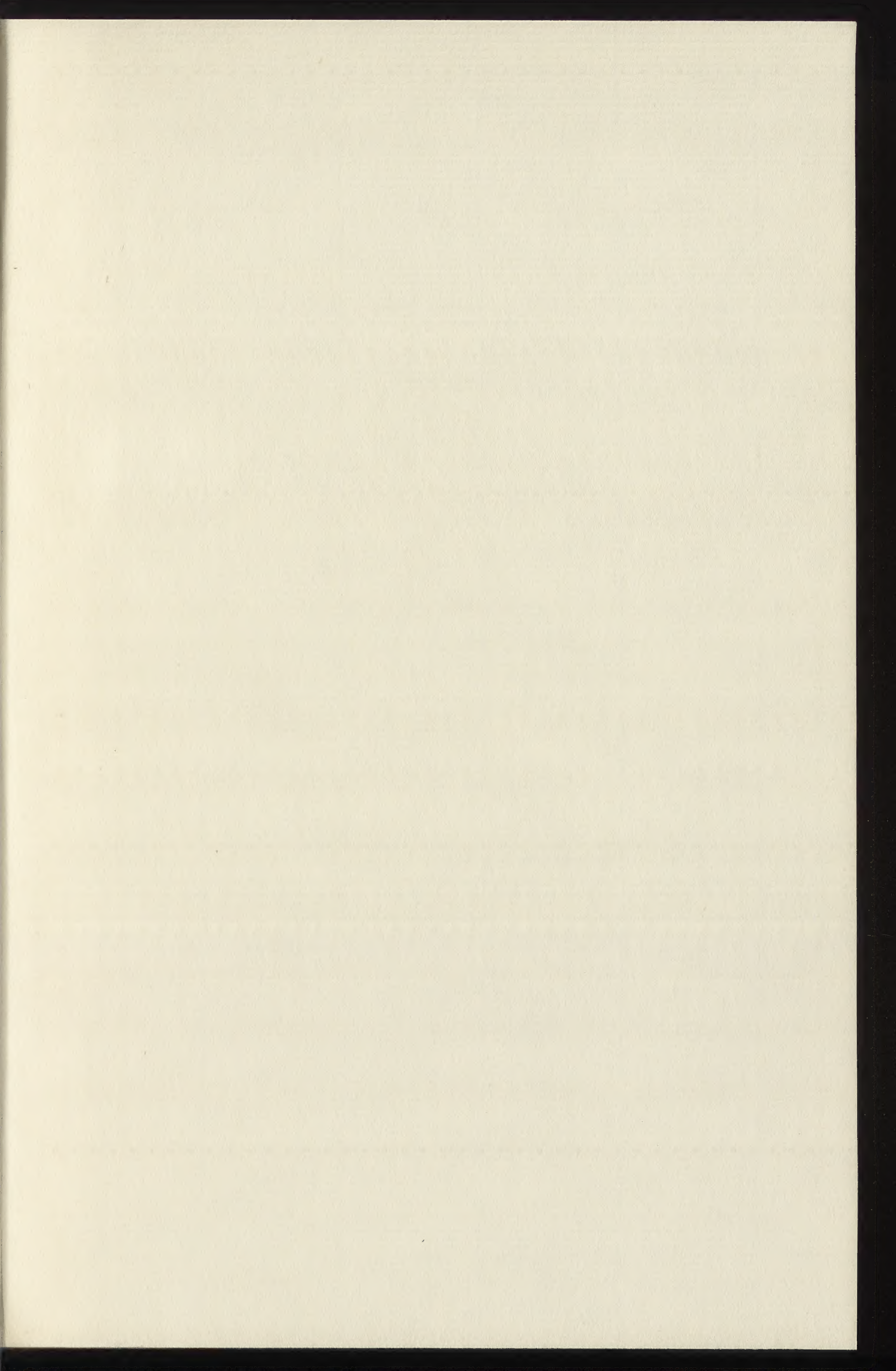


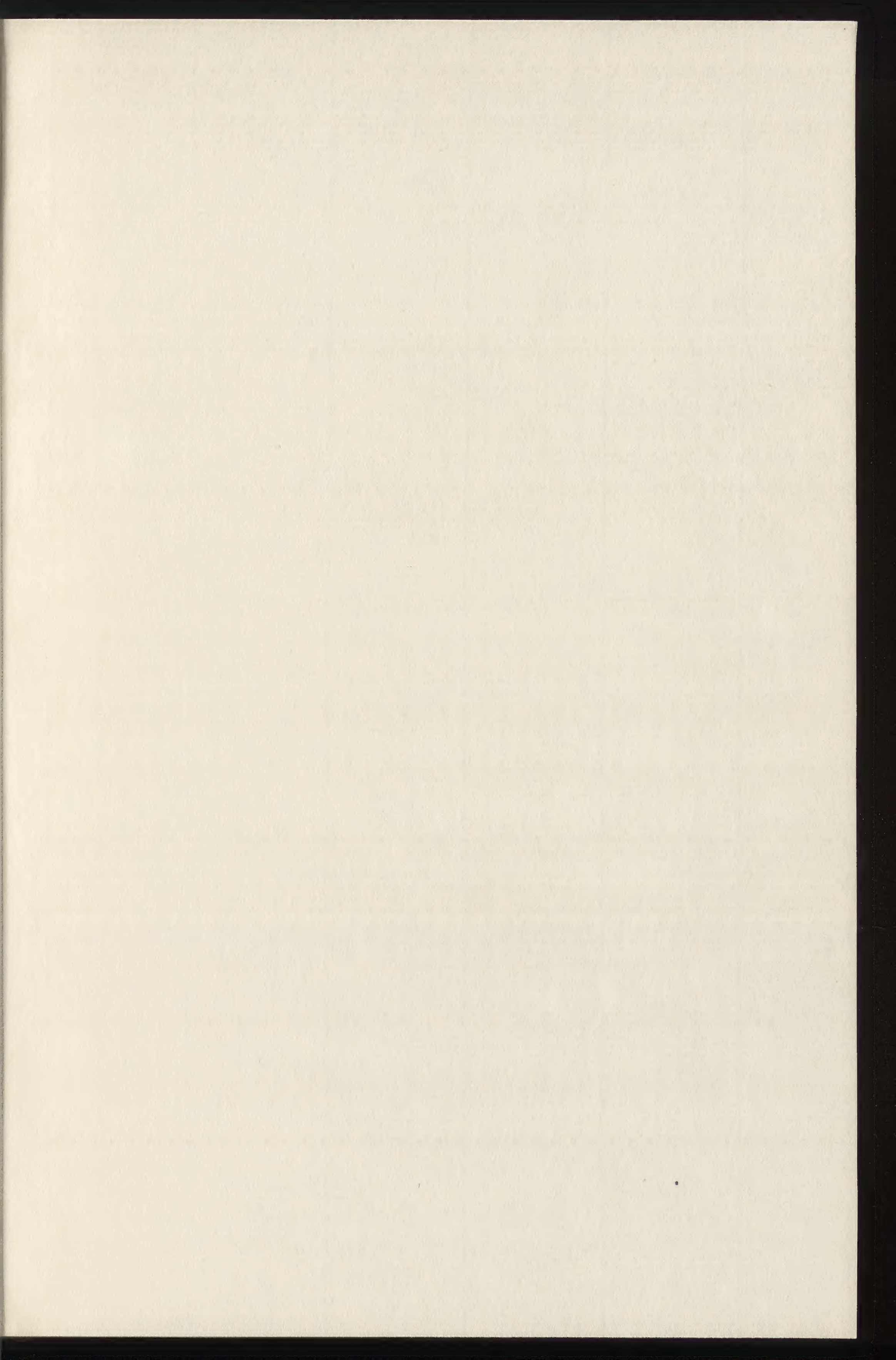


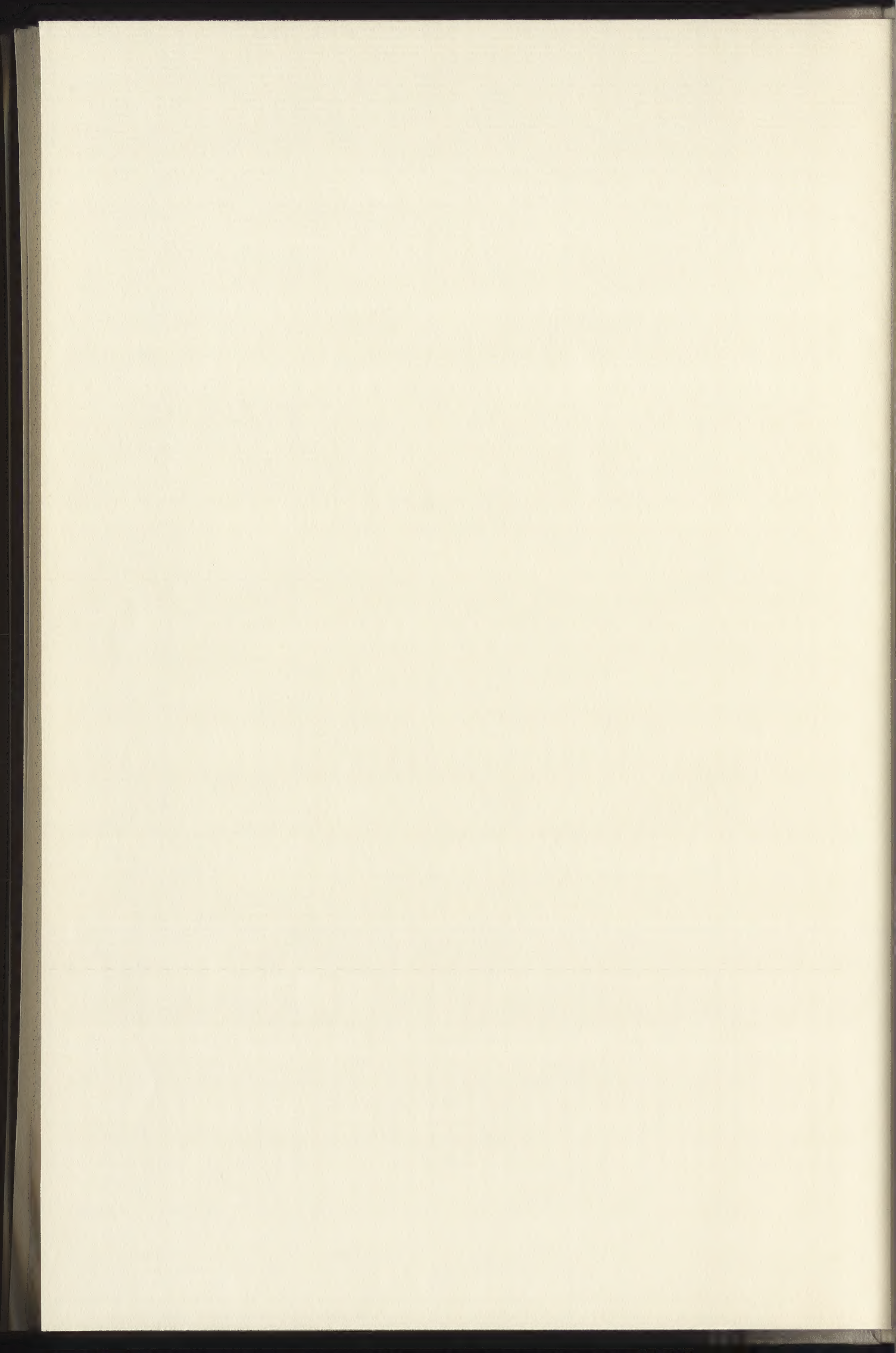


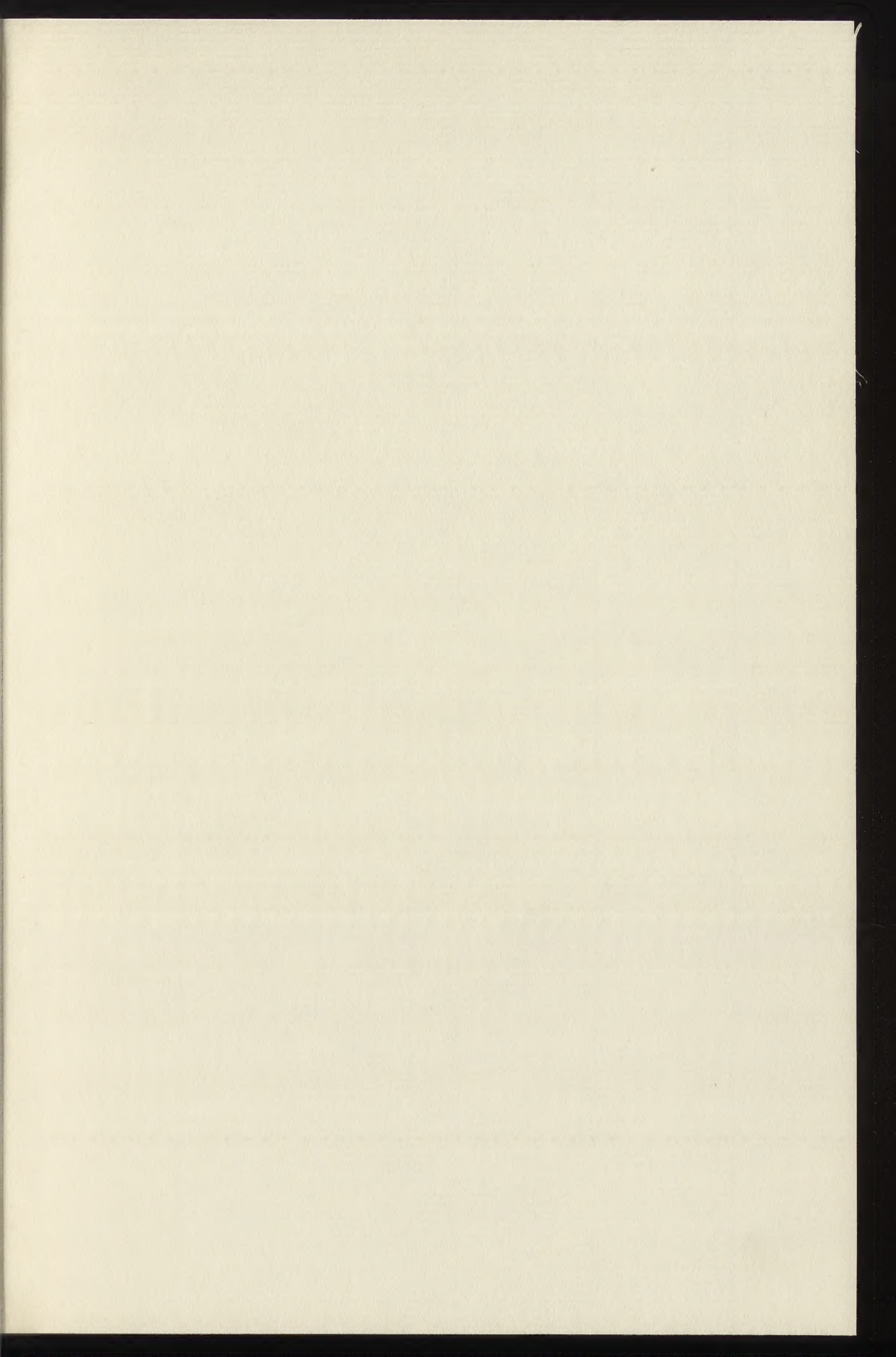


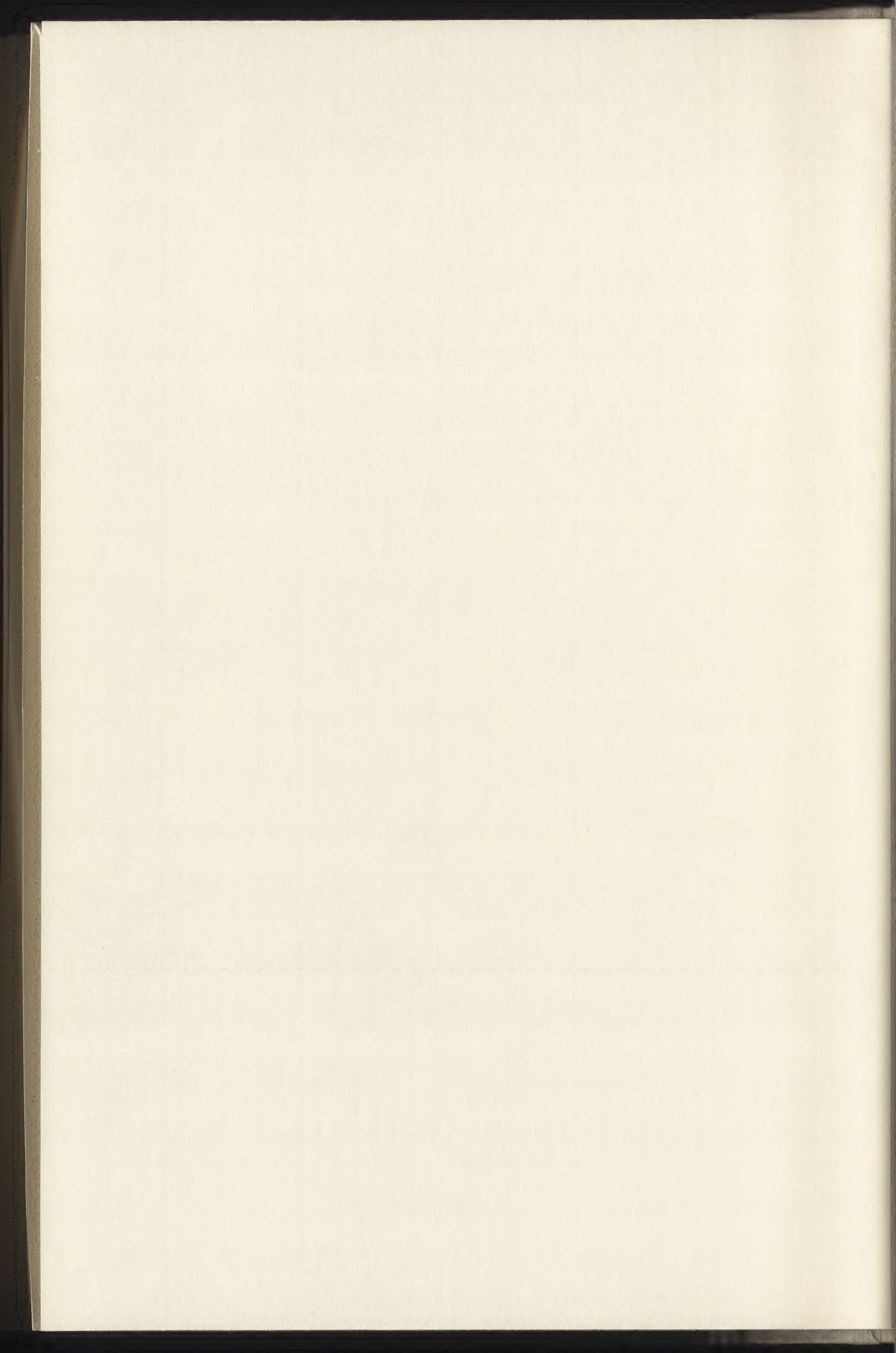












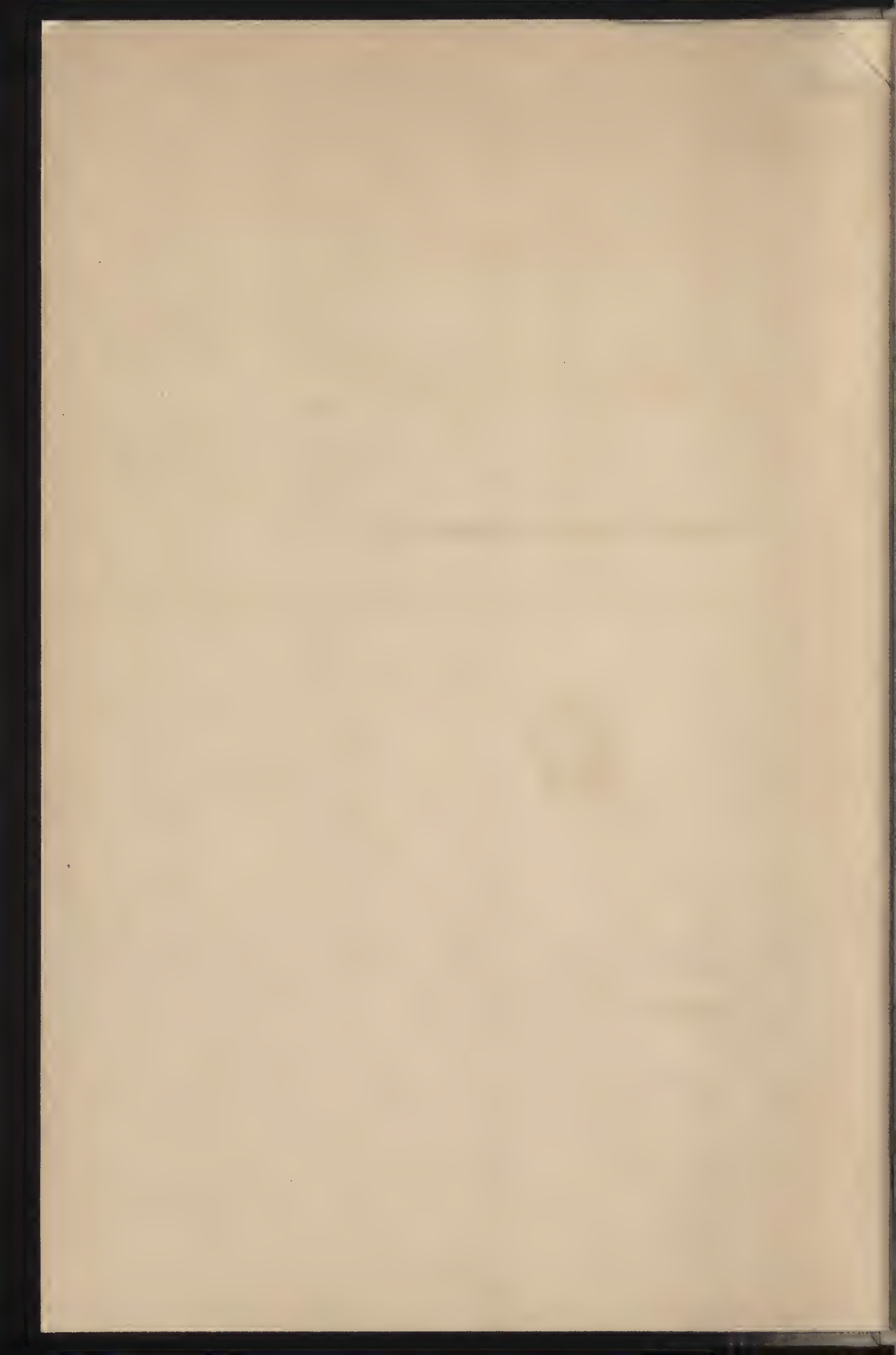




HENRY VAN DE VELDE

KUNSTGEWERBLICHE LAIENPREDIGTEN





KUNSTGEWERBLICHE

LAIENPREDIGTEN

VON

HENRY VAN DE VELDE



LEIPZIG
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

ROSSBERG'SCHE BUCHDRUCKEREI, LEIPZIG

VORWORT.

Dieses Buch legt von der Entwickelung Zeugnis ab, die meine Gedanken während der letzten zehn Jahre genommen haben. Darin beruht sein Interesse.

Es umfasst das Zögern der ersten Stunde (»Wie ich mir freie Bahn schuf« wurde 1890 geschrieben), Worte, die von Illusionen und Bewunderung entflammt sind (Eine Predigt an die Jugend und William Morris), endlich eine Darlegung der Prinzipien, die erst jüngst formuliert wurden, und die sich nicht daran stossen, dass sie mit solchen Voraussetzungen im Widerspruch stehen könnten. In der Entwickelung meiner Gedanken liegt ein Verhängnis, das noch stärker und eherner ist, als sogar mein Wille, und dem ich mich ohne Hintergedanken unterworfen habe.

In diesem Buch handelt es sich ebenso sehr darum, welches Herumtappen und welches Schwanken ich durchgemacht habe, als



um die gegenwärtig gewonnenen Resultate und Überzeugungen. Ich bemerke, was übrigens jeder aufmerksame Leser von selbst entdecken würde, dass ein sehr augenfälliger Faden die vier Kapitel dieses Buches verbindet, dem ich um so lieber den Titel »Laienpredigten« gegeben habe, als jedes jener Kapitel ein Vortrag war.

Im ersten Kapitel des Buches »bahne« ich den Weg, dem ich werde folgen müssen und der mich zur Kunst führen soll. Bei dem Alter, das ich hatte, geht eine solche Arbeit nicht ohne Gewaltsamkeit vor sich, ich räumte also mit einer völligen Rücksichtslosigkeit alles aus dem Wege, was mir die Bahn zu versperren schien. Heute gestehe ich gern, dass ich rücksichtslos war, nicht aber, dass ich unrecht hatte, so zu handeln, und ich bestreite es, dass ich ohne eine solche Betätigung hätte klar sehen können, wie ich in dem Augenblick klar sah, als ich bei freier Bahn »den Jünglingen predigte«, die auf diesen Weg zu den neuen Zielen zusammengeströmt waren!

Diese Predigt bildet das zweite Kapitel des Buches; sie sucht die jungen Künstler



zu begeistern und sie zu bestimmen, dass sie die Kunst als ein grösseres Gebiet betrachten, als jenes, das Akademien und Schulen sie haben sehen lassen. Kunst und Künstler schritten über die Praxis des Gemäldes und der Statue hinaus.

Ein Mann vor allem verkörperte diese Auffassung, »William Morris«.

Das dritte Kapitel errichtet ihm ein Denkmal! Dieses Kapitel enthält eine völlig objektive Darstellung seiner Rolle und seines politischen Glaubensbekenntnisses! Ich erwarte, dass niemand etwas anderes darin sieht. — Ich habe meinen Glauben in dem letzten Kapitel meines vorigen Buches »Renaissance im Kunstgewerbe« klar ausgedrückt —; nachdem ich meinem unmittelbaren Vorgänger öffentlich Beifall gezollt habe, und nachdem ich mich in meinen Überzeugungen durch das Studium seines Werkes und durch alles, was seine Rolle ausmacht, befestigt habe, lege ich »meine Prinzipien« dar; jene, auf die sich, wie ich glaube, die Kunst unserer Epoche gründen wird. Es ist der letzte Teil des Buches.



Ich möchte diese Vorrede nicht schliessen, ohne meine ganze Dankbarkeit Herrn Dr. Julius Zeitler auszudrücken, der die Güte hatte, die Übersetzung dieses Buches, das französisch geschrieben und gedacht ist, zu übernehmen! Die Aufgabe, die er auf sich genommen hat, gehört zu den schwersten und am wenigsten beneidenswerten, die ich kenne, und Herr und Frau Dr. Backhausen, die so freundlich waren, das erste Kapitel zu übersetzen, müssen von ihrer Kühnheit kein Bewusstsein gehabt haben, denn sonst würde wohl sogar ihre Freundschaft für mich sie beizeiten zurückgehalten haben, sich daran zu wagen.

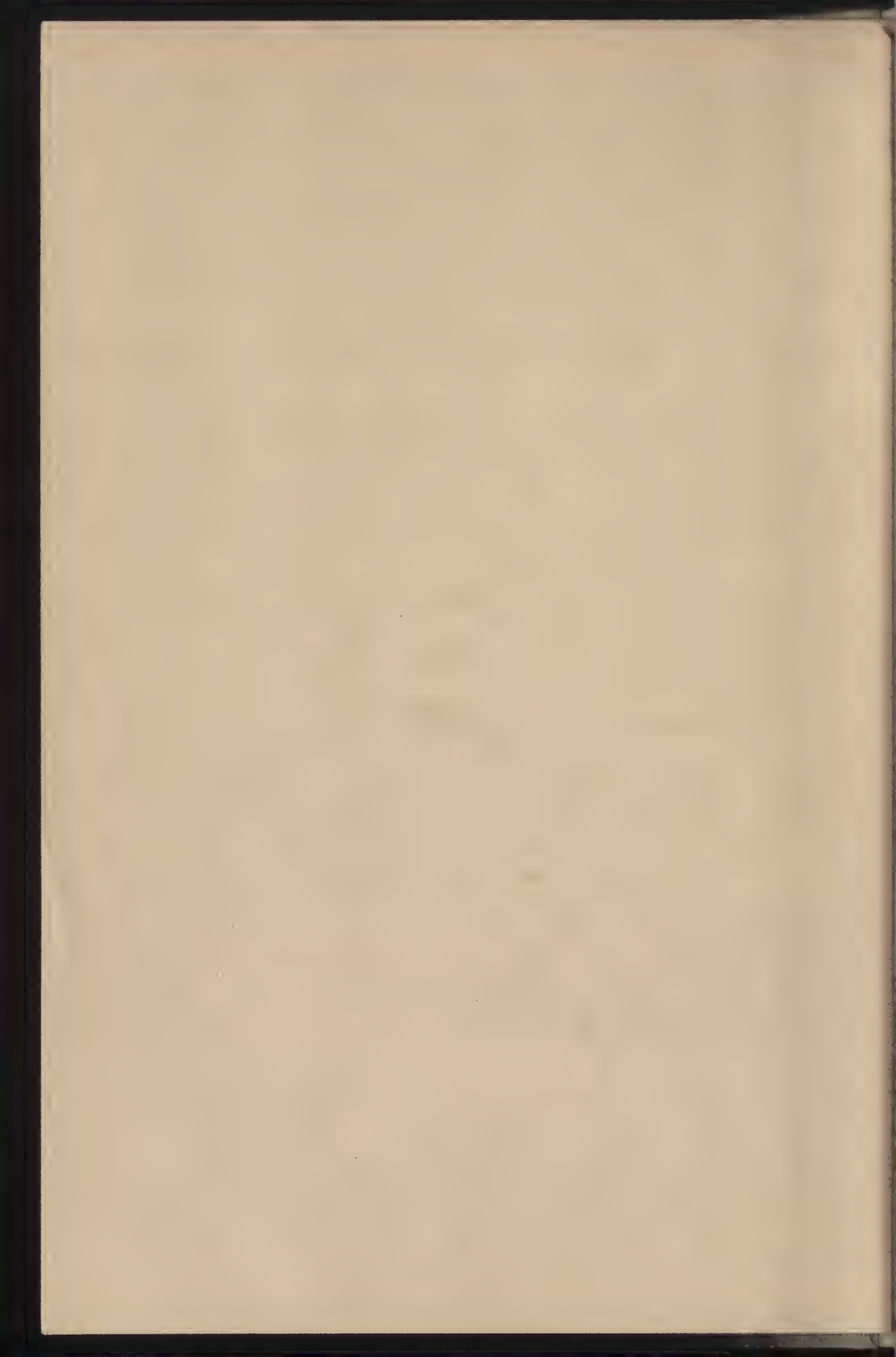
Ich finde meine Gedanken in ihrer Übersetzung ebenso wie in derjenigen von Dr. Zeitler wieder und ich wünsche, dass diese Erklärung sie vor den gewöhnlichen und ungerechten Kritiken bewahrt, die man den Übersetzern so gerne macht.

Weimar, im September 1902.

Henry van de Velde.

Wie ich mir freie Bahn schuf

an Frau Dr. Elly Backhausen



Ein Gefühl von Unruhe und mangelnder Befriedigung beherrschte uns um 1890 so allgemein, dass das Motto berechtigt erscheint, welches ich vor die Schwelle meiner Arbeit setzen möchte. Ich entnehme das kleine Gedicht dem »Poema paradisiaco« von Gabriele d'Annunzio. Es klingt wie der Schrei unendlicher Müdigkeit und zieht in lakonischer Kürze eine Bilanz, so trostlos wie wir sie nur denken können:

Vergebens.

Kunst, du furchtbare Kunst! Noch ist dein Schleier nicht gelüftet.
Vergebens beten wir dich an.
Wo bist du, Wunderblume mit ungeahntem Duft?
Vergebens suchen wir dich.
Nicht einen Unglücklichen auf der weiten Welt konnten wir trösten.
Vergebens war unser Mitleiden!

Nicht einen Unterdrückten auf der weiten Welt konnten wir rächen.
Vergebens war unser Entrüsten!
Hinter uns bleibt nichts, als die verschwindende Spur des unfruchtbaren Irrgangs.
Vergebens war unser Leben!
Vor uns grinst im schwarzen Dunkel ohne Fackel der Tod!

In dieser entscheidungsvollen Stunde fanden sich aber Naturen, deren männlicher Sinn schlecht dazu passte, sich in die »verschwindende Spur des unfruchtbaren Irrgangs« zu vertiefen oder lediglich nach jenem Dunkel zu wallen, wo »der Tod ohne Fackel grinst«. Sie durchforschten ihr Inneres, durchforschten die Vergangenheit, blickten spähend in die Zukunft und kamen zu dem Schluss, der Bankerott sei nur die Folge einer widersinnigen Bestimmung des Begriffes Kunst und der daraus entstandenen unglücklichen Kunstschöpfungen.

Von diesen letzten will ich zunächst sprechen.

Seit 400 Jahren, seit der Blütezeit der Gotik, ist der einst in unseren Landen stolz

aufragende Baum abgestorben, der eine Periode von einigen Jahrhunderten bezeichnet auf jener Wanderung der Kunst von Ost nach West, an deren letztem Ende ihr Geschick sich erfüllen muss. Unaufhaltsam geht sie ihren vorher bestimmten Weg, gehorsam jenem uralten Triebe, der die Völker von der Stätte ihrer Geburt nach dem Horizont drängt, wo die Sonne versinkt, die allabendlich von dorther bessere Tage, herrliche Vollendung und Auferstehung im Lichte verheisst.

Jede Versündigung gegen dieses Gesetz, jeder Schritt nach rückwärts trägt Unfruchtbarkeit und Tod in sich. Die Kunst erschöpft auf ihrem Weg das Land, wo sie blühte, und wenn der Baum stirbt, den sie als stolzes Zeugnis ihrer Anwesenheit gen Himmel wachsen hiess, so wandelt sich dieses Zeugnis in ein unheilvolles Vorzeichen.

Aber die Menschen hören gerade so wenig auf die Lehren der Kunst, wie auf das gebieterische Befehlswort der Sonne;

hartnäckig beackern sie seit 400 Jahren hoffnungslos ausgesogene Felder, um immer wieder das eigenartige Spitzengewebe gotischer Kunst in den höchsten Himmel zu erheben.

Ihr Elend aber und der Verfall der Kunst zeigte sich am deutlichsten, wenn diese feigen Nachzügler zurückblickten und Trümmer an das Licht zogen, die eine weise Vorsehung im Dunkel verborgen hatte.

Durch diesen Bund mit dem Tod wurde alles Schaffen der Künstler zunichte. In ungezügelter Neugier durchwühlten sie alle Erdenwinkel, die je von der Kunst berührt worden waren. Tollkühn unternahmen sie die Auferweckung, ein Werk, das über Menschenkräfte geht, und wie sie Gott ins Handwerk pfuschten, waren sie auch von Gott verlassen.

Aber eine scheussliche Verirrung trieb sie immer wieder zur Betrachtung von Dingen, die schon in der Erde faulten; mit der Leidenschaft von Wahnsinnigen versuchten sie sie

nachzubilden, ja, der Sinn für Moral war ihnen derart abhanden gekommen, dass sie in ihrer unverantwortlichen Harmlosigkeit solch gottlose Opfer Gott darbrachten.

Für diesen Versuch, dem Tode sein Geheimnis zu rauben, traf sie dieselbe Strafe, wie jene Vermessenen, die durch den Turm zu Babel dem Himmel sein Geheimnis hatten entreissen wollen, denn bis dahin hatten alle Zweige der Kunst einerlei Zunge und Sprache, jetzt aber »fuhr der Herr hernieder und verwirrete ihre Sprache, dass keiner des anderen Sprache vernehme, und verstreuete sie von dannen in alle Länder«. Doppelt schwer wurde die Wirkung dieses Fluches dadurch, dass von jetzt ab jeder Kunstzweig sich selbständig seinen Ruhm erwerben musste und der Ehrgeiz der Künstler niemals gestillt werden sollte.

Seit der Zeit herrscht eitel Wirrwarr in unserm Streben. Darunter ist fast das schlimmste, dass man sich zu Tode plagt, Abgetanes neu anzufangen, und solch ein

unwürdiger Rückschritt wird — geschmacklos genug — auch noch »Renaissance« getauft.

Das ist das Zeitalter jener Statuen, Bilder und anderer Kunstwerke, die sich nicht mehr einer einheitlich höheren Idee unterordnen, sondern von denen jedes stolz und dumm sich darauf beschränkte, für sich allein da zu sein. Damals geschah es, dass Gemälde und Statue auf ihre beste Eigenschaft, ornamental zu sein, verzichteten. Sie wurden anekdotenhaft, nichts weiter, und drangen zum erstenmal in die Privatwohnungen ein.

Wie gut passte sich aber auch der grobe Geschmack der Leute von dazumal jenen schwatzhaften Kunstwerken an, die pathetisch oder lächerlich waren. Die Künstler brauchten sich nur noch zu fragen, was zieht heute am meisten, und von dem Augenblicke ab fand ihre Erfindungsgabe nur an ihrer kaufmännischen Betriebsamkeit eine Grenze.

Als dann die Malerei erkannte, dass aus ihrer Ehe mit dem Sonnenstrahl, ihrem vor-

bestimmten echten Gatten, der, um eins mit ihr zu werden, sich in durchscheinendem Glase verkörpert hatte, Früchte entsprossen, die schwierig Absatz fanden, da schloss sie schamlos jene unebenbürtige Verbindung mit dem Holz und der Leinwand. Und wie es in den Familien oft vorkommt, dass die Jüngeren durch die Laster der Älteren schon in der Knospe faulen, so liess sich auch die Bildhauerei frühzeitig durch ihre grosse Schwester verderben und gab eiligst die hohen Überlieferungen auf, die ihr den Platz anwiesen in dieser Dreieinigkeit der Kunst, deren Göttlichkeit gerade in ihrer wunderbaren Einheit besteht.

Und so besudelte sich die Bildhauerkunst im Umgang mit der Zimmerstatue.

Die Kunst war von jeher die Opfergabe, welche die Menschen in dem bangen Gefühl ihrer Abhängigkeit der Gewalt darboten: Übernatürlich ist das Bild der Gottheiten, die die Kunst in grauer Vorzeit schuf, menschlich und rührend war es, als sie den mensch-

gewordenen Gott verkörpert, und sinnlich wurde sie, als sie sich in den Dienst prunkliebender Fürsten und üppiger Prälaten stellte. Und es blieben nur greisenhaft schwache Triebe übrig, als an das Bürgertum die Reihe des Regierens kam. So stuft sich die Folge ab vom Überirdischen bis zum Alltäglichen; und das Verderbliche beginnt im Augenblick, wo das Christentum Göttliches in menschliche Form kleidete.

Nun, vielleicht beabsichtigte Gott selbst durch seine Menschwerdung den Verderb der Kunst. Sie wäre also dann das Lösegeld für unsere Sünden; sie, die bis dahin nur überirdisch erhabenen und dekorativen Gottheiten diente und mit derselben gestaltungsfrohen Begeisterung für das furchtbarste Grauen wie für die höchste Schönheit den plastischen Ausdruck fand.

Mit diesem Gott, der sich zum Mensch erniedrigte, schlich sich etwas bisher Unbekanntes zwischen die beiden Pole der Kunst ein — das Hässliche.

Zuerst rief diese leidensvolle Fleischwerdung grosse Begeisterung hervor. Die Menschheit erkannte sich in der nach ihrem Bilde geschaffenen Gottheit, und beider Umarmung war so heftig, dass wir jetzt Gott tot auf dem Schoss seiner Mutter finden, seiner menschlichen Mutter, sterblich wie er selbst.

Und dann kam das ununterbrochen fortschreitende Abwenden von der Kunst, die Christus von sich gewiesen hatte, weil er an all unseren Leiden und Erniedrigungen teilnahm.

Die Kunst ward den Heiden, später den Encyklopädisten preisgegeben, bis endlich der kleine Bürger mit seinen Ansprüchen an sie herantrat.

Dieser letzten Zeit erinnern wir uns ja noch alle: Der Bürger wollte nur in einer ausgesprochen braven und biederen Umgebung leben; in jener hässlichen Ehrbarkeit, die sich sorglich mit weissen Schonern

zudeckt. Das schmucklose Weiss der Kirchen hatte in die Häuser übergegriffen. Die Möbel waren gerade so wenig verführerisch wie die Betten, an denen die Gardinen der Unschuld herunterhingen, und man hätte wirklich glauben können, die Tugend in Person sei bei den Menschen eingezogen.

Von da ab erhielten die Wohnungen einen gewissen provisorischen Charakter; man stopfte sie voll Möbel und Geräte, die genau so gut wo anders hätten stehen können. Die Künstler schufen ja auch ihre Werke, ohne auf den Platz, den sie einnehmen sollten, Rücksicht zu nehmen. Wenn nur die Bedürfnisse des üblichen Wanderlebens durch allerlei Trödelkram befriedigt wurden, konnte man auf die Zweige der Kunst leicht verzichten, deren Früchte nicht von jedem gekauft werden, weil sie beim Umzug lästig fallen. Die Kunst beschränkte sich auf zwei Ausdrucksformen: die Zimmerstatue und das Gemälde, die allein an ihrer stumpfsinnigen Nutzlosigkeit in dekorativer

Hinsicht hätten sterben müssen, wenn nicht schon das Schauspiel des damaligen häuslichen Lebens, das sie von auserwählt feierlicher Stelle aus betrachteten, sie zu Tode gequält hätte.

Der Bürger hatte aus seinem Leben und aus seinem Hirn etwas ganz eigenartig Leeres gemacht. Ein vollständiges Verkennen antiker Kunst, gepaart mit dem Entsetzen vor den allerdings ziemlich einschneidenden Massregeln, die sich die grosse Revolution gegen ihre Feinde — wirkliche und eingebildete — ausgesonnen, hatte alle Fähigkeiten des biederen Bürgers gelähmt, und wenn er seiner Begeisterung für die klassische Kunst Ausdruck geben wollte, gelang es ihm derart schlecht, dass sie noch heute dadurch geschädigt ist und die verübten Grausamkeiten uns ganz berechtigt erscheinen. Seine Vorliebe für die Antike schuf den Empirestil: Da krönten Trophäen von Palmen, Bogen und Schildern die portalartigen, kostbaren Gehäuse der Stutzuhren, und das er-

habene Symbol der Sphinxe und Adler war in die ungeschickten Hände von kleinen Leuten gegeben, die ihre Leidenschaften gleich ihren Groschen ängstlich zusammenhalten mussten. Ihre Furcht vor der Revolution zeigte sich am deutlichsten in einer alles beherrschenden, für die Epoche geradezu bezeichnenden Heuchelei: Ein mehr als knapp ausreichendes Vermögen, ein Luxus, der über den Durchschnitt hinausging, Fähigkeiten und Neigungen, die nicht ganz artig im alten Geleise blieben, — das waren Dinge, von denen man lieber gar nicht sprach. Herz und Sinn vertrockneten unter dem Druck dieser beiden Gefühle, und auch uns verging in dieser Verstrickung Licht, Luft und freier Ausblick.

Das Benehmen jedes einzelnen war genau gleich dem der anderen, und kein Entschluss stand fester als der, niemandem zu erlauben, durch sein Genie die Enge des täglichen Lebens, die heuchlerische Frömmigkeit und glückselige Verleugnung der Kunst

zu stören. Es scheint aber doch, dass dieser Entschluss bald an Festigkeit verlor, oder vielmehr, dass das Genie ihn überwand, denn von der Mitte des letzten Jahrhunderts an offenbarte sich das heisse Verlangen nach Schönheit in lautem, leidenschaftlichem Rufe, und die Vorboten grösserer Taten erschütterten ebenso die Vorliebe für die Antike, wie sie die Angst vor Krieg und Revolution überwanden. Von dem Augenblick an strebte die Menschheit wieder einem besseren Ziele zu: Victor Hugo, Eugène Delacroix, später Richard Wagner brachen ein weites Loch in die süsse Langeweile, die uns den Horizont verhüllte und auf unserem Leben wie eine unsühnbare Schuld lastete. Durch dieses Loch sahen wir dann auf einmal grosse Männer und ihre grossen Taten, die uns ohne die Werke ihrer Nachfolger tatsächlich verborgen geblieben wären.

In der Zeit scheint alle historische Reihenfolge und Ordnung umgestürzt. Für uns Belgier folgen Shakespeare und Goethe auf Hugo,

Beethoven und Gluck auf Wagner, wie Delacroix van der Meer aus Delft und van Goyen erzeugte, und durch dieselbe Umkehrung werden Rude und Gougeon Nachfolger von Carpeaux. Diese Erschütterung brachte die Mine zum Platzen, die Flammen schlugen bis in die Wolken und entzündeten unzählige Sterne in der Nacht, die unsern Geist im Dunkeln hielt. Baudelaire und Flaubert, Multatuli und Nietzsche, César Frank und Cornelius, Manet und Whistler . . . .

Die Feuersbrunst verbreitete sich windschnell ins Ungemessene, und unsere armen Köpfe wurden heiss! — Endlich!

Es kam hinzu, dass da auch die Kunstindustrien wieder erwachten. Aber niemand konnte sehen, welcher Wind ihnen neues Leben eingehaucht hatte, noch wohin die Fahrt ging. Die Begnadeten, die der Kunst dienten, fühlten schon hohe Freude in dem Glauben, hier verlange der Luxus einmal wirklich ehrliche Arbeit. Tatsächlich aber

zeigt sich dasselbe Bild in allen sinkenden Epochen, nämlich, dass die Kleinkunst an und für sich besonders sorgsam gepflegt wird.

Das übertriebene Raffinement und die unendliche Mattigkeit von Körper und Geist lenkt von dem Mächtigen und Erhabenen ab, bei dem Leute von feinem Empfinden leicht eine gewisse unvermeidliche Leere herausfühlen. Und diese Leere streicht wie ein schneidend kalter Hauch über Häupter, die ihrem konzentrierten und scharfsinnigen Denken gemäss in einer lauen Temperatur gehalten werden. Und deshalb gerade haben sie eine solche Vorliebe für die Kleinkunst, weil sie darin die Windungen ihres so wunderbar zusammengesetzten Geistes wieder erkennen können; weil ihre Augen ihnen da nicht weh tun, wie wenn sie immer wieder menschliche Körper betrachten müssen, deren allzu bekannte, aufdringliche Gestalten das einzige Thema für Bild und Statue waren. Und ihre Hände, ihre armen Hände, die krank geworden sind durch zu komplizierte und

geistreiche Arbeit, finden die Kraft, diese überraschenden und willkürlichen Formen schmeichelnd zu streicheln. Bei solcher unmittelbaren Berührung mit der Kunst erzeugte schon ein Nichts eine physische Erschütterung in ihnen, die ihnen den Wahn des vollen Besitzes vorspiegelte.

Denn sie sind so zart besaitet, dass sie mit leichter Nahrung auskommen und die leiseste Berührung ihnen als Liebkosung genügt. Sie wählen zum Aufenthalt die sanften, grauen Küsten der Nordsee, und soweit sie den verweichlichten und verderbten Reiz der spätlateinischen Poesie ausgekostet haben — das Gift aller jener Werke, die Huysmans in seinem glänzend ausgestatteten Roman »A Rebours« sorgfältig aufführt —, verbringen sie ganze Stunden mit der erschlaffenden Lektüre chinesischer Dichter des VI. Jahrhunderts, grübeln über die Ideen Zarathustras und lassen sich blenden durch den schillernden Glanz der Verse Hermann Gorters.

Auf allen aber, die so die Kunst genossen, und auf den Künstlern selbst, lastete der Zweifel, ob eine neue Kunst auf unserem Boden überhaupt möglich wäre, und ob alle diese Versuche und Kämpfe die Kraft haben würden, die zur Erde geneigte Pflanze aufzurichten; ob die welke Blüte, welche Jahrhunderte auf ihrem Weg mit Füssen getreten hatten, nicht völlig vergehen müsste in der Nacht, die den ganzen Intellekt unseres alten Kontinents verschlingt. Sie glaubten vorauszusehen, dass die neue Kunst ihre ersten Worte bei einem unschuldigen Volke stammeln würde, welches dann entzückt mit liebender Sorgfalt ihre weitere Entwickelung verfolgt, bei jeder neuen Periode in neuer Begeisterung und jedesmal des festen Glaubens, jetzt sei der Höhepunkt erreicht. Sie wähnten, dass die Kunst sich wieder einmal im Strom der Völker nach Westen verpflanzen würde, um in der neuen Welt neue Blüten zu treiben, und dass ihre Stunde nur deshalb noch nicht gekommen sei, weil die

Auswanderer, einer unwiderstehlichen Eingebung folgend, im grossen und ganzen nur die Lust am Groben, Gewöhnlichen mitbrachten, weil keine Sintflut das Wissen ersäufte von dem, was sie jenseits des Ozeans zurückliessen. Sie hofften, dass es von dem Weg, auf dem heute die mächtigen Dampfer und die schlanken Segelboote, die so harmlos und so traumhaft aussahen, alles Teufelszeug hinüberbringen, noch einmal heissen würde: „Dies ist der Weg der Reinheit, kein Befleckter darf ihn betreten." Aber damit war es auch reichlich genug für jene raffinierten Epikureer, wenn sie an all diese schönen Sachen gedacht, darüber gesprochen und sie ganz richtig gefunden hatten. Aber ihre Müdigkeit verhinderte sie, einen entschlossenen Schritt vorwärts zu tun. Inzwischen war es ihr Höchstes, in langen Träumen und ästhetischen Plaudereien alle Indizien aufzusuchen und zu kritisieren, womit eine offenbare Umwandlung der Kunst sich begründen liesse.

Walter Crane, ein englischer Maler, den man damals noch kaum kannte, war es, der mit seinen Kinderbüchern zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Das fiel auf, so viel Talent den Kindern, diesen kleinen Vandalen, zu widmen. Zuerst trösteten sich die Bewunderer dieser reizvollen Sachen damit, dass man sie wegschliessen und so vor den unausbleiblichen ungezogenen Kritzeleien bewahren würde, aber bei diesem Gedankengange missverstanden sie völlig den gewollten Zweck, nämlich unserer empfänglichen Jugend den unvergänglichen Stempel der Kunst aufzudrücken. Dann, als diese Auffassung sie durchdrungen hatte, machten sie der damaligen Zeit den Vorwurf, unter anderen Schandtaten unsere kindliche Einbildungskraft durch die Bilderbögen von Epinal, Strassburg und aus der »Rue Saint Jacques« in Paris befleckt zu haben. Eine weitere Überraschung brachten dann »Bilder für Erwachsene«, die sie in Paris fanden, Bilder, die in leuchtend grellen Farben und

ungewohnt flotter Malart auf den Mauern der Strassen prangten. Sie freuten sich darüber wie die Kinder; und, weil sie dankbare Gemüter waren — wie es Kinder Art ist und wovon sie sich heute noch nicht frei gemacht haben —, erkundigten sie sich, wer ihnen diesen ungewohnten Augenschmaus bereitet hätte. In der Folge entstand daraus ein tolles Farbengemisch. Die Fassaden wurden über und über bepinselt, sie schillerten in allen Tönen des Regenbogens, und bald sah die ganze Strasse so bunt aus wie eine Harlekinsjacke.

Im ganzen wirkte alles, was da geschaffen wurde, auf unser Auge, wie das Stimmen im Orchester vor der Ouvertüre auf unser Ohr. Wenn der Kapellmeister kommt, gibt es Ordnung — auch auf der Strasse wird bald Ordnung geschaffen werden, und zwar durch die Künstler.

Denn das Kunstverständnis war offenbar unter den geistigen Epikureern damals schon zu fein entwickelt, als dass sie den künst-

lerischen Wert von Chéret und seinen Schülern hätten verkennen können. Das Schmetterlingsdasein dieser Arbeiten von Leimtopfs Gnaden bewies mehr als deutlich, in welch bescheidene Stellung die neuen Künstler geraten waren. Wenn sie aber einen Vergleich zogen zwischen der Würde dieser Periode und der anmassenden Hohlheit der vorhergegangenen, durfte ein Gefühl von Verachtung in ihnen aufsteigen.

Um diese Zeit drang dann zu den Ästheten, die da am Meeresstrande sassen, die Kunde von den charakteristisch schlaffen Tänzen javanesischer Bajaderen und von dem »danse du ventre« in den Pavillons der Weltausstellung. Da wanderten sie in die Hauptstadt zurück, zusammen mit tausend anderen, die ihr Geld nach Paris trugen. Und als sie genug hatten von den erwarteten lüsternen Genüssen, schleppten sie ihre müden Glieder weiter und entdeckten in den ungeheuren Verkaufshallen Möbel, die in nichts an das zweite Kaiserreich erinnerten

(von Fourdinois, Liénard und Grohé). Und besonders fiel ihnen ein Künstler, namens Gallé auf, der sich in Nancy niedergelassen hatte. Seine Gläser, in denen er Verse von Baudelaire oder Verlaine zu krystallisieren scheint, waren ihr stetes Entzücken, ja, das gab noch nach ihrer Heimkehr den Stoff zu mancher Plauderei und vielen begeisterten Zeitungsartikeln.

Später genossen die geflammten Tongefässe des Franzosen Delaherche ebenso reichlich ihre Beachtung und ihren Beifall, und als ihnen gar die Fayencen der königlichen Porzellan-Manufaktur in Kopenhagen vor Augen kamen, da bebten sie förmlich vor Begeisterung bis ins innerste Mark, und sie entdeckten in den Sachen von Minton, Deck und Ziegler das Bindeglied zwischen den dänischen Werken und denen der alten Schule.

In ihre Zimmer, wo Delaherche Einzug gehalten hatte, so dass in solch einem Winkel der Traum, der sie immer so lebhaft um-

gaukelte, fast zur Wirklichkeit wurde, kamen nur wenige dänische Fayencen, denn nur bei gut gefülltem Beutel konnte man so etwas erwerben. Aber noch heute denken sie an die königliche Manufaktur von Kopenhagen, so oft sie mit der Hand über eine altjapanische Vase streichen.

Ihr Forschungsdrang trieb sie rasch weiter auf die Suche nach Sachen, die noch nicht auf dieser Ausstellung zu kaufen gewesen waren. Und sie erfuhren, dass die »Land's End Pottery« aus den Händen de Morgans in die von William Morris übergegangen wäre; dass die Öfen der »Rosenburg« beim Haag wieder in Brand seien, und dass die der ganz alten »Delftschen Aardewerkfabriek van't Hoofd« bis zu fabelhaft hohen Graden geheizt würden für ihre »Berbass«, Tongefässe von rohen Formen und mit metallischem Glanze. Kaum aber hatten sie so in der Töpferei eine Renaissance festgestellt, da verspürten sie neues Leben auch in anderen Zweigen des Kunstgewerbes; bei Collem-

brander im Haag, einem Künstler, der bis dahin nur durch seine Fayencen bekannt geworden war, fanden sie zu ihrem grössten Erstaunen Entwürfe zu reichen Teppichen.

Von da ab gab es für sie keine Ruhe mehr. Sie durchstöberten Paris und London kreuz und quer. Sie drängten sich zu den Gläsern von Cross, zu den Emaillen von Thesmard in Sèvres, zu Charpentier nach Billancourt, einzelne kamen bis nach Nancy, um die Einbände von Wiener zu betrachten, und dann gingen sie wieder denselben Weg zurück, weil es nichts mehr zu besehen gab — höchstens ganz da unten im südlichen Spanien den wunderbar damaszierten Stahl von Zuloaga.

Am liebsten aber frönten sie ihrer Leidenschaft in London. Da standen sie immer wieder vor den Magazinen von Morris und fanden keine Worte für ihre Begeisterung über seine Möbel, seine Teppiche, seine Gläser, seine Töpfereien und Gewebe. Ihre

fiebernden Hände genossen die Weiche seines Papiers, wenn sie in seinen prunkenden Drucken blätterten, deren drei Typen, der »Golden type«, der »Troy type« und der »Chaucer type«, an dekorativer Schönheit alle alten romanischen Buchstaben übertreffen. Zwei Schritte davon in Hammersmith besuchten sie die »Doves Bindery«, wo Cobden Sanderson seine Einbände schafft. Dann gingen sie in die Tapetenfabrik von Seffray und Essex, welchen Crane und Voysey so prächtige und wohldurchdachte Vorwürfe lieferten; zu der »Fitzroy Picture Society«, wo eine Serie von Chromolithographien von Selwin Image erscheint, den seine Mitarbeit am Hobby Horse und seine Glasmalereien als Künstler vom edelsten Können gezeigt hatten, zu Heywood Sumner, wohlbekannt seit dem »Tulip«, dieser selten schönen von Jeffrey gedruckten Tapete.

Dabei wurde aber ihre Aufnahmefähigkeit so erschöpft, dass sie das dringende Bedürfnis empfanden, vor neuen derartigen

Streifzügen an den sanften grauen Gestaden der Nordsee sich wieder auszuruhen.

Und als sie dort in Ruhe all diese Eindrücke sichteten und zusammenfassten, stand ihnen bald klar vor Augen, dass ganz dieselbe Entwickelung diese Handwerker mit den Malern und Bildhauern der neuen Richtung vereine. Diese verwandtschaftliche Beziehung warf ein helles Licht auf so manches Werk, dessen Verständnis ihnen bis dahin dunkel geblieben war.

Der Begriff des Ornaments erschien ihnen plötzlich unbestreitbar als die Mutter, die mit ihrem Herzblut all die Werke ernährte, denen man ihre Daseinsberechtigung unter allerlei Titeln hatte geben wollen, während doch nur der Name »dekorativ« den reuig heimkehrenden Söhnen allein zukommt und gerecht wird.

Die Malerei kehrte zur wahren Ornamentalität zurück, das war nicht mehr zu leugnen, seitdem die Bilder sich bemühten, in

uns die Illusion von Email, Teppichen und Stickereien zu erwecken. In dieser Verirrung fand sie sich wieder. Und wir erkannten, dass das Zimmergemälde nur ein Zeichen des höchsten Alters, das die Malerei je bei einem Kulturvolk erreicht hat, gewesen sei, das langsame Vergehen der Kräfte bei einem Greise, die letzten Augenblicke eines Sterbenden. Aber selbst bei diesem jammervollen Äusseren und trotz aller Geschmacklosigkeiten der Menschen, blieb dem Gemälde ein Kennzeichen, das auf seinen Ursprung deutlich hinweist. Der Rahmen ist das Bindeglied zwischen Gemälde und Monument, als dessen verkleinerte Wiedergabe er erscheint. Es fällt in die Augen, wie unauflöslich dieses Kennzeichen das Gemälde der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit dem Fresko, dem Fenster und dem Mosaik verknüpft.

Ändert sich die Architektur, so folgt ihr der Rahmen: Ist das gotische Gemälde eng umfasst von schlanken Säulchen mit Kreuz-

blumen und durchbrochenen Spitzbogen, so zeigt uns der Renaissancerahmen sein mit pedantischer Regelmässigkeit angewandtes Ornament.

Wirklich, wenn alle Bauten der französischen Könige zu Grunde gegangen wären, könnten wir doch noch eine Vorstellung von denselben durch die Rahmen aus den betreffenden Jahrhunderten gewinnen, und ebensogut wäre dies möglich für die Zeit der Regentschaft und des ersten und zweiten Kaisertums.

Und diese pompösen, vergoldeten Ungeheuer, die unsere modernen Gemälde umgeben, entsprechen sie nicht ganz dem Geschmack, der unsere Wiener Cafés, Konzert- und Theatersäle baut?

Der heute neu aufkommende weisse Rahmen erregte mit Recht die Aufmerksamkeit der Kunstverständigen. Sie erblickten in ihm ein Manifest, eine Bestätigung dafür, dass die Malerei sich die Mauer wieder zurückerobern wolle, die er darstellt. Und

als der bunte Rahmen auftauchte, musste daraus auf eine neue — ihrer selbst noch unbewusste — Architektur geschlossen werden, die mit der Entdeckung neuer Baustoffe Hand in Hand geht.

Denn unser Traum von einem geschmeidigen Material, das unseren Absichten so leicht folgt, wie die Sprache unseren Gedanken, wird in Erfüllung gehen.

Schon macht sich das Verlangen bemerkbar, unsere Zimmer, entsprechend der Stimmung, die wir in ihnen finden wollen, einzurichten. Denn unsere Kraft, fröhlich zu sein, versagt schliesslich doch in einer langweiligen Umgebung; wir können nicht Gedanken der Ewigkeit oder auch nur ernsten Gedanken in frivolen Räumen nachhängen; das Dekor wird uns doch schliesslich beeinflussen. Wir unterliegen trotz aller Gegenanstrengungen der fortdauernden Suggestion.

Es muss noch dahin kommen, dass die führende Idee, die wir unweigerlich durch

unsere Tapeten und den Bau unserer Möbel ausdrücken, die sein wird, einen Schutz zu schaffen gegen jeden störenden Einfluss und so unser Leben mit Heiterkeit zu erfüllen.

Das ist das grosse Geheimnis, das die Empfindsamen und die Rohen gleichmässig aufs Land lockt, wo unter freiem Himmel ein jeder etwas nach seinem Geschmack findet. Das Intellektuelle ist es, das der ländlichen Natur ihren einzigartigen Reiz verleiht. Die weite Landschaft bietet uns ihre Räume zur Auswahl, und wir wählen die grössten und farbigsten, die quellendurchrieselten, blumengeschmückten Wiesen, um uns hier zu freuen. Im dichten Wald hängen wir unseren unbestimmten Träumen nach, die grossen, ernsten Alleen sind Zimmer der Melancholie, und den schützenden Zweigen der Bäume vertrauen wir unseren Kummer, damit sie ihn beschwichtigen.

Und wir werden in Zukunft bei der Natur in die Lehre gehen müssen, um ihre ausdrucksvollen Linien, die so starkes

Empfinden erzeugen, auch in unseren Wohnungen anzuwenden.

In der Vergangenheit wurden Denkmäler nur zu Ehren Gottes, des Vaterlandes, der Gerechtigkeit errichtet, und ohne hieran mehr recht zu glauben, hatten wir diesen alten Brauch beibehalten. Aber dieser Brauch und sein Ursprung waren hoffnungslos unfruchtbar geworden. Wir erkannten unsere Unfähigkeit, etwas anderes aufzubauen, als unsern Unglauben an alles, das für edel, gross und heilig gegolten hatte. Gerade damals trat ein Stand, dessen Herz und Hände rein geblieben waren von dem Hunger nach Gold, der uns alle befleckt hatte, in den Vordergrund, um der Kunst neue Ziele zu stecken — ich meine das Volk —. Sein hoher Vorzug war Herzensreinheit und ursprünglich einfaches Empfinden, und als sein Streben jenen bekannt wurde, die aus unüberwindlicher Scheu vor der Brutalität der Dinge und vor jedem Handel und Geschäft

sich immer mehr zurückgezogen hatten wie Säulenheilige, da verzichteten sie freudig auf ihre liebgewordene Einsamkeit, und begaben sich in die »Volksheime«. Da wurden die »Décadents« zu Kämpfern.

Sie mischten sich unter das brausende Wogen der Menge, die einem Ereignis entgegenzog, das glorreich und sicher erschien. Alle jene Ästheten gaben ihre Träume, ihre früher so geliebte Lektüre auf und stürzten sich auf die Bücher, die sich auf die neue Religion bezogen.

In ihrer ungeduldigen Erwartung glaubten sie die Zukunft schon gekommen und tauften mit dem Namen »Soziale Kunst« Werke, die noch kein charakteristisches Zeichen der kommenden Epoche aufwiesen. Es waren dies Bilder und Statuen — übrigens sehr schöne —, die mehr oder weniger jammervolle Szenen aus dem Leben der Armen darstellten. Ihr Irrtum war eben, dass sie glaubten, die neue Kunst würde vom Volke leihen, während im Gegenteil sie sich dem

Volke hingeben wird. Und zu dem Zweck muss sie auf alles verzichten, wodurch sie nur für einen einzigen von uns bestimmt wird.

Denn es ist eine unverzeihliche Verirrung, die uns dazu treibt, unser ganzes Leben, alle unsere Fähigkeiten an die Schöpfung von Werken zu wenden, die den Mangel an Harmonie in unseren Wohnungen nur vermehren, weil sie eben nicht aus dem allein massgebenden Gedanken an eine einheitliche, dekorative Wirkung entsprungen sind.

Die Befriedigung über eine gelungene Schöpfung und die Freude an den eingenommenen harten Talern, beides wird dem Künstler getrübt durch den Gedanken, dass sein an sich so schönes Werk in eine Umgebung von Scheusslichkeiten verdammt ist, welche seine ganze Wirkung aufhebt.

Was nur einem einzigen zu gute kommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen

Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist.

Und auch die Künstler werden sich über dies Prinzip einer neuen Moral klar werden müssen.

Dies Prinzip ist so mächtig, dass es sogar über die Abneigung, die wir gegen die Maschinen und die mechanische Arbeit haben, triumphieren wird.

Im Grunde ist dies nur ein Vorurteil! Denn die Maschinen — das ist klar — werden später einmal all das Elend wieder gut machen, das sie angerichtet, und die Schandtaten sühnen, die sie verbrochen haben. Zudem sind diese Beschuldigungen völlig unbegründet. Wahllos lassen sie Schönes und Hässliches entstehen. Durch das mächtige Spiel ihrer Eisenarme werden sie Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet. Aber ein Scheusal hockt lastend auf ihnen, der gefrässige Eigennutz des Industriellen. Von rasender Gewinnsucht und betörender Angst gepeinigt, treibt er sie zu atemlosem

Lauf, und was daraus entsteht, ist von der Schande gebrandmarkt.

Jetzt aber legt sich die Kunst den Panzer an und ruft das Ungeheuer nach ritterlicher Sitte zum Kampf, und wenn dann sein schwarzes, verderbtes Blut dahinströmt, steigt ein Hosianna gen Himmel, und der Rauch der Hochöfen wird sich unmerklich ausbreiten wie die grossen, weissen Flügel der Engel, die uns die frohe Botschaft verkündeten. Wir können nun das Werk der Zukunft mit derselben Zuversicht erwarten, wie wir fest daran glauben, dass es aus einem neuen Bunde von Leben und Kunst entstehen muss.

Jetzt ist der Zweifel ferne, die Unsicherheit und das Zaudern, das uns zur Unfruchtbarkeit verdammt zu haben schien. Das Träumen war es, das unsere Werke im Keim getötet hatte. Das Träumen hatte unsere Schar gelähmt, die Schar der Künstler, auserlesen, um von der fernen Grenze her, von der wir Menschen stammen, die Kunst

in ihrem Herzen zu tragen, um sie den Generationen an festlichen Tagen, die oft Jahrhunderte auseinander liegen, feierlich zu zeigen.

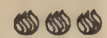
Sie wird wieder ihren Weg fortsetzen; sie folgt der Sonne, weil die Sonne sie mit dem Brote ihres Symbols ernährt, der einzigen Speise, die ihrer würdig ist, denn sie ist durchtränkt von Reinheit und von Licht.

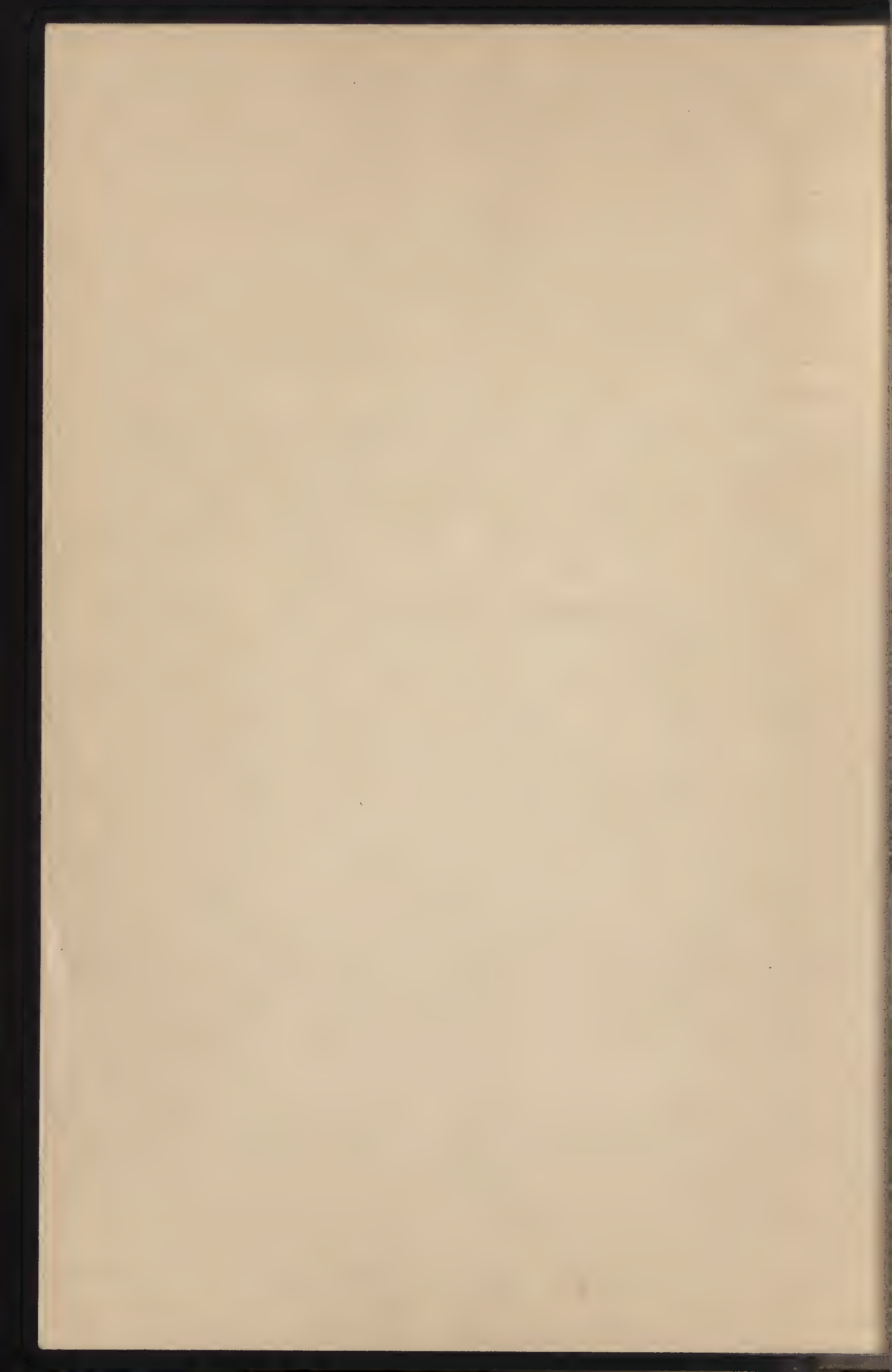
Im äussersten Westen der alten Welt sammeln sich die Scharen; die Fahrt geht zielbewusst nach dem Occident, nach dem jungfräulichen Boden Amerikas, der noch keine Frucht getragen hat.

Die Strasse, die wir ziehen, ist der glänzende, goldene Strom, den die Sonne in das weite Meer zeichnet, und sie führt uns zu dem gewaltigen, läuternden Scheiterhaufen, den sie jeden Abend entzündet. Durch diese Waberlohe muss die Kunst dringen, um sich von dem Schmutz, der sie besudelte, zu reinigen und zu befreien.

Wenn dann das königliche Kind in nackter, jungfräulicher Herrlichkeit erscheint, wird der Betrüger entlarvt, der seinen Namen sich angemasst hatte. Die Völker werden ihren Irrtum bekennen und aufjauchzen vor Freude.

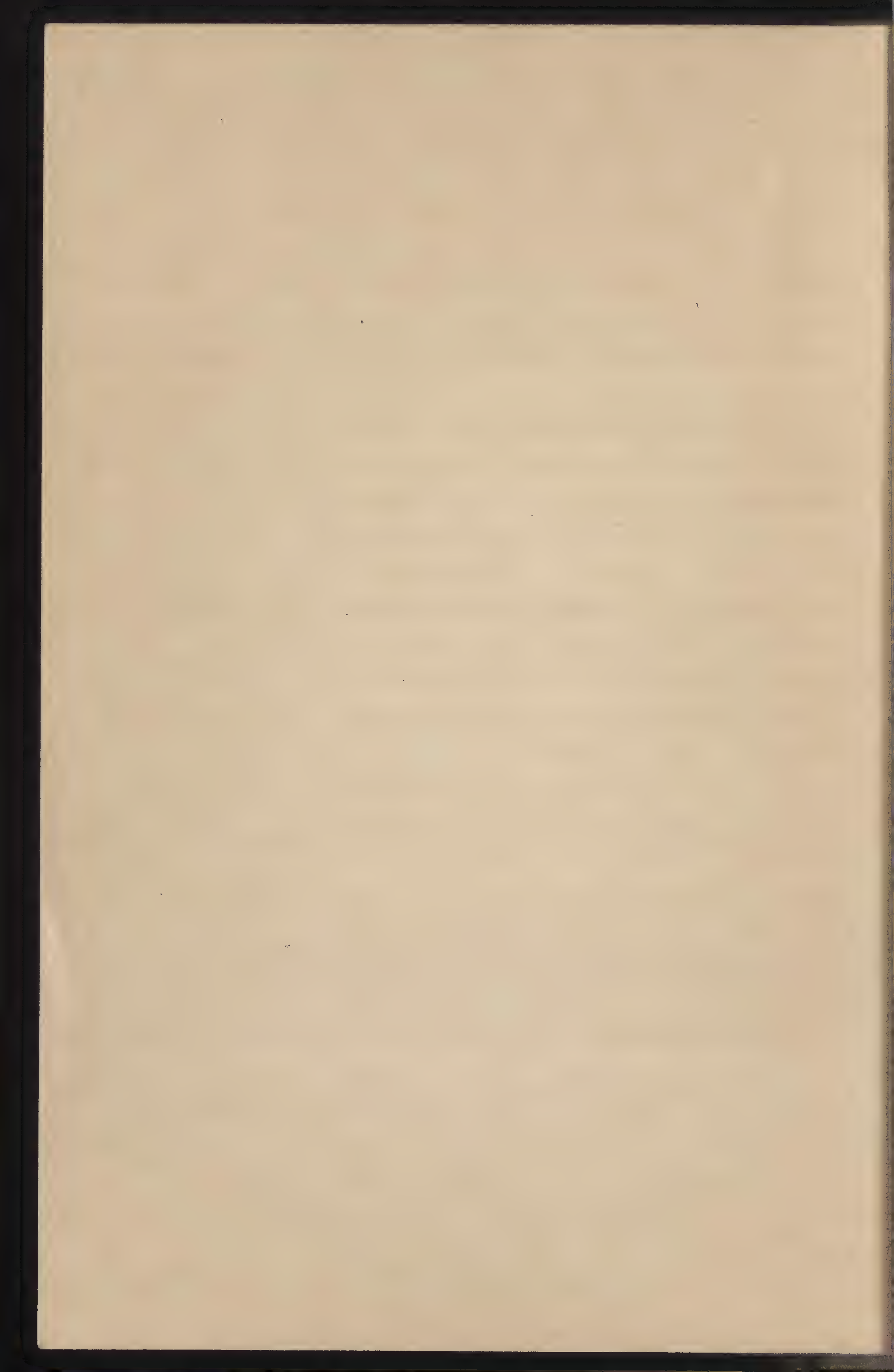
Dann ist der Tag der Künstler angebrochen.





Eine Predigt an die Jugend

an Frau Curt Herrmann



Als ich mich gelegentlich über die Aufgabe, die ich vor Ihnen, meine Damen und Herren, erfüllen sollte, mit dem Meister des Romans, mit Camille Lemonnier unterhielt, dessen unbeugsamer Mut und Wille, auch über so viel Gleichgültigkeit in Belgien zu siegen, mich anspornten, nimmer zu ermatten, heiligte er meine Aufgabe mit den Worten, die Ihnen galten: »Man muss das Evangelium unter sie tragen.«

Auf dem Worte lasten die Schwierigkeiten, die der Gedanke an jedes Apostolat und an die Widerstände einschliesst, die jedes Predigen einer neuen Lehre erregt. Und die, welche ich Ihnen bringen will, als eine alte — ebenso alt wie die Kunst selbst — kann nichtsdestoweniger heute neu scheinen, so sehr ist sie vergessen!

Andrerseits wird die Bangigkeit, die mir das vor Ihnen liegende Hinaustreten ins Leben einflösst, diesem Anfang unserer Gespräche noch einen förmlich feierlichen Ernst aufprägen. Denn kurz, es ist keine willkürliche, wenn auch etwas alltägliche Ausdeutung unserer gegenseitigen Rolle, wenn ich sage, ich habe die Reise vollendet und Sie lichten die Anker zu denselben Gestaden, die ich besuchte.

Die Trauer darüber, dass ich sie als sehr undankbar erkannte, dass ich die Grössten unter uns unendlich arm und verlassen gesehen habe, wird sehr viel Worte in Bitterkeit tauchen, die ich bei dieser Gelegenheit an Sie richten will.

Sie sind die Auswanderer, die morgen gehen, um Ruhm zu gewinnen und Unterhalt; mich hat man gewählt, um Ihre Aufmerksamkeit auf die Ihnen drohenden Gefahren zu lenken und auf die Mittel, Sie zu sichern. Von da ab soll uns keine Erwägung des Gefühls am Reden hindern, kein

Zweifel uns davon abhalten, Ihre aufrichtig vertrauenden Seelen zu erregen. Die Taufe in dem eisigen Wasser der Wirklichkeiten bringt entweder Erlösung oder den Tod, und die spartanische Erziehung, die wir für den Künstler hoffen, kann der Kunst nur nützlich sein.

Die Wege sind für jene weniger verschüttet, deren Kraft für die Versuche bürgt, und Friede sei bei den Toten!

Vor etwa sechs oder sieben Jahren arbeitete ich hier unter den nämlichen Umständen wie Sie alle, getragen von den nämlichen Hoffnungen. Die Verhältnisse meines Austritts werden mit den Ihrigen identisch gewesen sein: dasselbe Gepäck gelernter Dinge, dasselbe Quantum Ehrgeiz und dieselbe Not des Kampfes ums Dasein.

Heute, wo ich den ersten Abschnitt meiner Reise hinter mir habe, wo ich hinaus schreien kann, was mein menschliches Gewissen Ihnen nicht länger ohne Schuld verhehlen dürfte, bekenne ich, dass eine Ab-

reise in ähnlichen Umständen unvorsichtig, dass das Gepäck ungenügend ist, dass das Leben, das materielle Leben auf Sie lauert, dass das Elend, das Sie mit der schönen Begeisterung, die Sie entflammt, und mit den reinen Kunstgedanken, die Sie adeln, redlich besiegen zu können glauben, ein schwarzer Schmarotzer ist, der sich von Ihrem Fleisch um so gieriger nährt, je schöner es ist, und dessen Gefrässigkeit Sie durch die Kunstaureole, die Sie umleuchtet, bezeichnet werden.

Aber wahrhaftig, ich habe Grund zu fürchten, dass Ihnen trotz allem, was ich darüber sagen werde, diese Gefahren als eingebildete erscheinen und dass die Tatsache, dass man dem Publikum gute Bilder, gute Statuen anbietet, Ihnen genügend erscheint, um Brot und Ruhm zu gewinnen.

Ich könnte behaupten und beweisen, dass dem niemals so war; ich könnte die Zahl der grossen Künstler aufzählen, die gestern sowie heute verkannt im erbärmlichsten

Elend lebten; dann könnte ich Ihre Aufmerksamkeit auf einen Wechsel in dem Verhältnis zwischen der Gesellschaft und den Künstlern lenken, aus dem hervorgeht, dass die Beziehungen bis aufs äusserste gespannt sind.

Unsere Epoche hatte sich vom Künstler im allgemeinen eine wenig würdige, wenig angemessene und wenig moralische Idee gemacht, und nur jene, die sich dieser Idee anpassten, hatten Erfolg.

Eine Art Einverständnis hatte sich zwischen ihnen und der Gesellschaft gebildet: Die Gesellschaft sollte den Künstler als Hätschelkind behandeln; er hinwiederum sollte alles verhehlen, was sie Hässliches und Zerrüttetes enthielt.

Die Gesellschaft hatte sich daran gewöhnt, die Kunst als eine grosse Unreinlichkeit und den Ort, an dem unser Werk entstand, für zweifelhaft und anzüglich zu halten. Nun, auf Grund einer solchen Auffassung geriet die Kunst keineswegs in Miss-

achtung, und kein Künstler wurde schlechter empfangen auf Grund dieser offenkundigen Abneigung gegen seine Werkstätte.

Auch wenn die Kunst von einigen unter uns verhöhnt wurde, fand unsere ganze Umgebung keineswegs ein Wort des Tadels für das wenig angemessene und wenig sittliche Leben, das wir weiterführten!

Da man uns einmal in Verbindung mit der Kunst wusste, entschuldigte man uns reichlich.

Also haben sich inzwischen im Namen der Kunst alle Greuel ungestraft vollzogen, und getragen von ihrem Rechte, gaben die Künstler das Schauspiel eines in seiner Offenheit unordentlichen und wenig gewissenhaften Lebens.

Und also ging alles gut bis zu dem Augenblicke, wo einige den stillen und einträglichen Vertrag brachen und sich als »Realisten« bezeichneten. Das war eine schöne Wut; man schrie über Betrügerei und Verrat, und von diesem Augenblick an

entdeckte die Gesellschaft in der Kunst eine Kraft, die sie bekämpfen und vernichten konnte, indem sie sie entlarvte, und seitdem wurde ein wohlanständiges Benehmen, ein nutzbringender Empfang ausschliesslich jenen unter uns vorbehalten, die sich eines guten Betragens, fortgesetzter Schmeicheleien und glatter Talente befleissigten.

Das war die gepriesene Zeit der Bohème!

Gegenwärtig ist die Legende des »Ausserhalb des Gesetzes Stehens« und das sonstige wohl zu Ende — und die letzten, die daran glaubten, waren die Künstler selbst. Aber die Bohème hat ihre Geschöpfe wenig oder schlecht genährt, und der Hunger musste ihnen erst den Bauch zusammenziehen, damit sie aus ihren Illusionen erwachten. Unser aller Jugend war von diesem Ideal beeinflusst, das aus der gedankenlosesten Unbekümmertheit das ruhmreichste Verdienst des Künstlers machte.

Sie verliess sich darin gern auf den guten »Herrgott« der Künstler; eine »gütige

Gottheit« von jener Art, wie sie — man zweifle nicht daran — noch für die Trunkenen existiert. Sie brachte ihnen Rettung im verhängnisvollsten Augenblick — immer — verhinderte sie, in die äusserste Tiefe des Elends zu sinken, lockerte ihnen den Gürtel genau im Moment, wo er sie zu erwürgen drohte, den Rumpf auf den Knien.

Untersuchen wir nun, was diese gütige Gottheit war, so werden wir erkennen, dass es nichts anderes war, als ein gewisser Vertrag, welchen naive Menschen mit der Kunst abgeschlossen zu haben scheinen, wonach diese es übernehmen müssen, ihr Haus zu schmücken und ihr Bedürfnis der Frömmigkeit und der Sehnsucht nach verstorbenen Ahnen zu befriedigen. Dies Bedürfnis wurde in der Tat der wichtigste Konsument an Bildern und Skulpturen; er brachte den Künstlern, die beständig in den letzten Zügen lagen, die letzte Kundschaft.

Es ist eine ebenso grosse Torheit, sich auf einen so unsicheren Vertrag allein zu ver-

lassen, um sich für seine materielle Existenz zu versorgen, als es eine Verblendung ist, zu glauben, unsere Epoche hätte keine anderen Kunstbedürfnisse zu befriedigen.

Das Leben ist sehr viel äusserlicher geworden, die Frömmigkeit liegt im Zustande der Verschüttung, — der »freie« Geist ist »modern« — und darüber hinaus befriedigen endlich die Fortschritte der Photographie hinreichend und billiger unsere Sehnsucht nach den verstorbenen Ahnen oder abwesenden Freunden. Seitdem trennten sich Produktion und Konsumtion gradweise immer mehr.

Heute dehnt sich die Gleichgültigkeit auf alle Angelegenheiten der Kunst aus, auf die erhabensten und die gewöhnlichsten; und diese Gleichgültigkeit möchte noch schwieriger zu erschüttern sein, wie die furchtbaren Eisbänke, die beide Pole panzern. Der Strom unserer Zeit — einer Zeit des Händlertums bis zum äussersten, einer Zeit massloser materieller Bedürfnisse, und des ver-

4*

zweifelten und wenig skrupulösen Lebenskampfes, bringt alle Tage neues Material herbei zu den scharfen und eckigen Schranken, die sich zwischen uns und der äusseren Welt erheben werden.

Wenn wir mit den Mitteln, über die wir zuvor verfügen, sie zum Einsturz bringen wollen, verlieren wir dabei unser bestes Blut; verhandeln wir oder machen wir Zugeständnisse, so verliert, wer es wagt, seine Würde, und nur jene, die sich die Kunst wie etwas Spassiges oder leicht Begreifliches vorstellen, haben noch Zutritt!

Ein paar Künstler setzten ihr eine wahrhaft unerhörte Energie entgegen, ihre Tätigkeit wird indessen von ihren eigenen, unerbittlich treuen und zähen Forderungen und von der Entmutigung und der sittlichen Entnervung der anderen zu nichte gemacht, die in alles einwilligen.

Wenn es ihnen im Anfange glückte, ihre erste Notdurft durch eine zügellose Vermehrung der Produktion zu stillen, sind

heute demnach Übersättigung und Elend endemisch.

Man muss wohl erkennen — und es genügt, die Tatsache anzumerken, ohne in diesem Augenblick weiter nach den Ursachen zu forschen, dass das Gemälde und die Statue wenig verlangte Waren sind, zu deren Verkauf die Geschicklichkeit eines Zauberers oder eines Zahnarztes nötig ist — oder vielmehr eines Zauberers, der Zahnarzt ist, eine Geschicklichkeit und ein Geschäftsgeist, der vor der Anwendung keines Mittels zurückschreckt, das die moderne Handelswissenschaft uns an die Hand gibt. Das ist ein Axiom geworden, dass es leichter ist, ein schönes Kunstwerk zu schaffen, als es zu verkaufen.

Die Verdienste sind heute getrennt, unvereinbar und in zwei verschiedenen Persönlichkeiten verkörpert: im Künstler und im Händler; der eine hat den andern in Sklaverei gebracht.

Eine derartige Anomalie und eine solche

grobe Feststellung dürften genügen, um auf die unsichere Existenz solcher Produkte zu schliessen.

Resumieren wir also und charakterisieren die Situation, in der gegenwärtig Gemälde und Bildhauerei sich befinden: Gottlosigkeit oder Unbekümmertheit töten die religiöse Malerei und entfernen aus unseren Wohnräumen die Bilder und Statuen, die ihnen geweiht waren; die Photographie entthront das schlechte gemalte Porträt, und die als Liebesgabe bei Jubiläen und anderen Gelegenheiten unter Kollegen übliche Büste! Die Menschheit ist vollständig gesättigt von Gemälden und Skulpturen, deren Existenzgrund im selben Masse verschwindet, als die Menschen unserer Epoche wieder mit dem Leben Kontakt bekamen; im Bewusstsein ihres Prinzips der Nützlichkeit hatte sie sehr rasch die Erklärung für alle Krankhaftigkeiten und Sentimentalitäten der vorhergehenden Epoche, und seitdem spiegelten Haus und Wohnung diesen Zusammenhang mit dem

fruchtbaren Prinzip der Nützlichkeit wieder. Der »Komfort« kehrte bei uns ein, mit demselben Augenblick und zur selben Zeit, die Nutzgegenstände gewannen die Aufmerksamkeit, die bis dahin den Werken der Sentimentalität und eines zwecklosen Luxus vorbehalten war.

Die schlechtesten Gemälde, die schlechtesten Skulpturen hatten jene erbärmliche Geistesrichtung am meisten befriedigt, und wie jene, die das grösste Quantum Sentimentalität besassen, die grösste Anziehungskraft auf die Herzen der Menschen ausübten, wird die Sentimentalität noch so lange dauern, als bis das Bedürfnis nach Bildern und Skulpturen fast vollständig geschwunden sein wird.

Man kann noch sehr viel Sentimentalität in Gegenstände hineinbringen, und die Menschen können dergestalt stufenweise sich in der Entwöhnung üben. Frei auf dieser Seite, werden sie dann einem neuen Leben entgegengehen, das ihnen enthüllen mag,

unter welchen Umständen die Kunst wieder erstehen kann.

Die Künstler werden noch mehr erstaunt sein, als der Bürger, wenn sie diese Erweiterung des Kunstgebiets entdecken; für die einen wird diese Erweiterung gradweise mit dem Sinn eines wahreren Lebens kommen; für die anderen tritt eine Verdunkelung ein, auf Grund deren sie erst viel später erkennen, dass die neuen Gegenstände, die sich ihnen dennoch durch eine augenfällige Schönheit kundgeben, mit der Kunst unstreitig verwandt sind. Diese Verwandtschaft anerkennen, hiesse für sie die gänzliche Irreleitung ihrer Ideen über die Kunst und ihre Verkörperungen. Kann man denn die bildende Kunst unter anderen Formen begreifen, als unter den geheiligten: Gemälde, Statue und Monument? Ihre armen Augen haben niemals über das Territorium hinausgereicht, das diese Dreieinigkeit an sich gerissen hat. Hätten sie bis zum Horizont reichen können, so würden sie erkannt haben, dass die bil-

denden Künste sogar das Gesicht der Landschaft tragen; eine weite Folge von Feldern, die sich unabsehbar dehnen. In diesem Augenblick aber werden nur die Felder des Vordergrunds bepflügt und besät; nämlich: Malerei, Skulptur und Architektur. Und eine Menge Menschen, die nur in geringer Beziehung zur Ausdehnung dieser Felder stehen, bestellen sie.

Darüber hinaus aber herrscht die tiefste Einsamkeit, die Öde der Unkräuter, die den Boden verwüsten, aus dem man sie nicht herausreisst! Die Vergessenheit ist es, und ihre traurige Kirchhofsvegetation; und die Leichen, die dort schlafen, heissen Töpferei, Gold- und Eisenschmiedekunst, Gläser, Möbel, Spitzen, Stickerei und Teppichweberei.

Niemand und nichts kann diese Toten auferwecken, ausser die »gebieterische Notwendigkeit«. Die Auferstehungen auf Wort und Kommando sind voller Wunder. Dieses Phänomen hat eine ähnliche Erklärung nicht nötig.

Man mag Ihnen sagen, dass es ein Mann*) war, der mit erhabenen und begeisterten Worten diese Toten aufweckte; dass dann einer seiner Schüler**) die Auferstandenen bei der Hand nahm und ihre wankenden Schritte einem neuen Schicksal entgegenleitete. Aber das Erwecken und die Auferstehung sind nicht ihre Tat; ihr Werk ist gross genug, und ich werde es Ihnen später erklären, damit wir ihnen nur keine Wunder zurechnen, die sie nicht versucht haben.

Wenn sie erkannten, was niemand ahnte und niemand sehen konnte: die Ausdehnung der Kunst und ihre Einheit, so rührt das davon her, dass das Leben alle Bedürfnisse der Schönheit zu ihnen führte, die es sonst in die Allgemeinheit verzettelte. Ihre Grösse stammt daher, dass sie alle diese Wünsche stillten, alle diese Bedürfnisse befriedigten, dass ihnen dergestalt in einem Dasein allein

*) John Ruskin.
**) William Morris.

die Verwirklichung dessen glückte, zu dessen Vollendung die Menschheit ein Jahrhundert lang brauchte, indem jedes der sterblichen Elemente, aus denen sie besteht, immer nur das wenige verwirklicht, das sie von der Schönheit errät.

Man kann keinerlei Formel über die Schönheit aufstellen, bevor man sie nicht geliebt hat, und die Lehren können nur wenig daran tun, um diese Liebe und dieses Bedürfnis zu erwecken.

Im Herzen der Menschen steigt und sinkt diese Liebe, und wer vermöchte heute die Gesetze zu nennen, die dieser Ebbe und Flut gebieten?

Für den Augenblick mag es genügen, zu konstatieren, dass immer Decadence herrscht, sobald es einen Bruch in der »Einheit« der Kunst gibt.

Man kann verschiedener Meinung sein über die Ursachen des Bruches, aber niemals über die Tatsachen. William Morris sagt, dass »erst in den jüngsten Zeiten und

wegen der immer schwieriger werdenden Lebensumstände die Künste dieser gegenseitigen Entfremdung verfallen seien«. Die schwierigen Lebensverhältnisse konnten die Entfremdung steigern, aber die Eitelkeit der Menschen und ihr Stolz haben sie viel früher erzeugt, als das Leben uns feindlich geworden war.

Ich erkläre, dass die Eitelkeit, der Durst nach persönlicher Reklame, der glühende Durst, seinen Namen bekannt zu machen, die stärkste Ursache der Decadence der Kunst bilden.

Alle Mittel, die der Künstler der Begründung seines persönlichen Ruhmes widmet, entzieht er seiner Kunst. Gott weiss, was alles die Erfinderischsten versucht haben, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Ich behaupte als ausgemacht, wären die Kunstwerke anonym gewesen, die Kunst wäre nie in den Zustand der Missachtung, dem sie heute verfallen ist, gekommen. In Japan — und das Studium der japanischen

Kunst hat uns einen Begriff von der Rolle und von der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft gegeben, den man sehr wohl als den einzig wahren anerkennen muss, weil er der einzige, von wahrhafter Achtung vor der Kunst erfüllte, der einzig fähige ist, sie zu regenerieren — kümmert man sich in Japan um den Urheber eines Kunstwerkes?

Bei einer Versammlung der Londoner »Japan Society« legte ein junger Japaner Gewicht auf die Tatsache, dass in seinem Lande die Werke viel eher die Aufmerksamkeit auf sich zogen, als ihr Schöpfer, und erklärte: »Bei Ihnen schaffen die Mitglieder der königlichen Akademie den Kunstgegenstand, wenn Sie ein Bedürfnis danach haben. Alsbald werden deren Entwürfe in Ihren Revüen reproduziert, und im allgemeinen ist bei dieser Gelegenheit davon auch viel in den Zeitungen die Rede. Wenn es uns in Japan vergönnt ist, einen neuen Kunstgegenstand zu sehen — auch heute noch — untersuchen wir ihn, bewundern ihn, wenn

er schön ist, aber wir fragen niemals nach seinem Erzeuger!«

Und kein Künstler dachte in Japan daran, sich über diesen Mangel jeglicher Neugierde zu beklagen. Sehr im Gegensatz zum modernen Zustand, wo einem der geringste Zweifel über den Urheber des minderwertigsten Werkes sorgsam erspart ist, fanden die Künstler Vergnügen und Genugtuung darin, ihren wirklichen Namen unter elegischen, sehr zarten und wenig bestimmten Benennungen zu verbergen.*)

---

*) Als Hokusais Ruhm grösser zu werden begann, pflegte er fast jeden Monat umzuziehen, um die Zudringlichen zu fliehen. Ebenso wechselte er zu mehreren Malen den Namen. Als Schüler von Shiounshô nannte er sich Shionurô. Er nahm nacheinander die Namen Sôri, Tokimasa, Sesshin, Hokousai Sôri an und ganz kurz Hokousai, den er fast sein ganzes Leben behalten hat; dann gegen 1820 Taïto, Manrôdsin, d. h. das Zeichen Man, ein noch bei den Buddhisten gebräuchliches Symbol, das Demut ausdrückt.

Am Ende fügte er seinem Namen freiwillig das Beiwort Gouakiyo bei — der vom Zeichnen Närrische

Warum kam uns der Gedanke nicht, von anderen künstlerischen Arbeiten das zu verlangen, was die »Schönen Künste« von nun an unfähig sind, uns allen zu geben, nämlich den ausreichenden Unterhalt?

Zu Tausenden wollen wir ein Stück Erde durchwühlen, das kaum einem einzigen Brot geben kann, und die Nachbarländer liegen brach. Das sind zudem noch prachtvolle Gebiete und nicht so weit von der Malerei und Skulptur entfernt, um uns in der Folge jeden Einfall zu verbieten. Ich spreche von dem gesamten Gebiete der »Objets d'art«.

Eine unbegreifliche Ungerechtigkeit gefällt sich nämlich darin, diese reinen Gewerbe, über welche die frühere Kunst Veranlassung fand, sich erhaben zu fühlen, »Künste zweiten Ranges« oder noch schlimmer »Industrielle

— gouakiyo Rodzin — der Alte, der vom Zeichnen närrisch ist.

Kann man einer Demut Zeugnis geben, die rührender wäre, von einer unbedingteren Auslöschung des Ich zum Nutzen des Werkes selbst?

Künste« zu nennen. Und dieses Vorurteil ist so eingewurzelt, dass die Auswanderung ein Rückzug scheint und dass die Verachtung der Kameraden noch heute jenen verfolgt, der daran denkt, seine Kunst mit dem Gewerbe zu verschwistern.

Ausserdem möchte dieser sehr schlecht bewaffnet sein. Der Unterricht, den er empfing, blieb über die verschiedenen Anwendungen der Kunst auf die Industrie stumm. Der gegenwärtige akademische Unterricht teilt alle in bloss zwei Klassen ein, die sich zu den Künsten der Farbe und der Form hingezogen fühlen.

Er macht Maler und Bildhauer!

Unter systematischer Vernachlässigung der anderen Kunstzweige, folgt er dem Geist des berüchtigten Edikts, das die Kunst in »Schöne Künste« und »Künste zweiten Ranges« teilt, nicht nur buchstäblich, sondern er legt auch jenen, die sich ihm anvertrauen, den Gedanken nahe, dass es ausserhalb der Malerei und Skulptur keine Kunst mehr gibt. Wir

sind, wie alle Besucher von Akademien, zur Unkenntnis von weiten Gebieten verurteilt, deren Existenz man uns nicht einmal ahnen lässt.

Nach meiner Ansicht kann das Stillschweigen nicht länger dauern. Die Verantwortung wird zu schwer für jene, die, ohne sich mit einer Untersuchung aufzuhalten, die verschiedensten Temperamente in die zwei einzigen oben angeführten Formen werfen und die Herzensfreude in allen diesen berufenen Talenten morden, die sich zum Nutzen aller und besonders der Kunst weit besser dem Ofen des Töpfers, dem Meissel des Bildschnitzers, der Nadel des Stickers anpassen würden.

Es ist nicht schwierig, die Anzeichen zu erkennen, die kategorisch bestätigen, dass dieser schlechte Schüler — Maler oder Bildhauer — einen seltenen Emailleur, einen tüchtigen Glasmaler abgeben könnte; dass das Temperament eines anderen ihn besonders für die Bizarrerien von Glasformen befähigt.

Und die Goldschmiedekunst, die Eisenschmiedekunst, die Keramik, die Spitzen würden auf die rühmlichste Weise den Phantasiereichtum von anderen nutzbar machen, die in der strengen Domäne des rein malerischen oder skulpturalen Ausdrucks sehr heimatlos und verzweifelt waren. Denn wahrhaftig, die schlechtesten Kunstschüler sind nicht die weniger begeisterten, auch nicht die weniger überzeugtesten. Und dieses übertriebene Missverhältnis zwischen dem Wert ihrer Leistungen und ihres Wollens erscheint mir unnormal und eher ein Beweis für einen falschen Weg, den zeitig zu verlassen die Unkenntnis anderer Wege verhindert — die ihre eingeborenen Fähigkeiten besser beschreiten würden.

Ach wenn man in den Akademien selbst neben den Ateliers für Malerei und Skulptur auch Werkstätten für Tapisserie, für Stickerei, für Spitzen errichten wollte; Goldschmiedewerkstätten und Druckereien; wenn man dort die Geheimnisse der Keramik enthüllte, der

junge Mann fände sich darin selbst zurecht, und überdies wäre es ein radikales Mittel, alle diese Kunstzweige von der ungerechten Verachtung zu erlösen, die auf sie gefallen ist und die kräftigsten Elemente zu ihrer Wiedererhebung von ihnen entfernt. Diese Elemente sind noch frei von jeder zersetzenden Berührung; ihre Jugendbegeisterung hat sie vor der Ansteckung und vor dem Zwiespalt bewahrt; vom Daseinskampf kennen sie nur erst die Hoffnungen.

Sobald es Ihnen klar sein wird, dass Sie als Kunsthandwerker wirklich Künstler sein könnten: sei es Keramiker, Goldschmied, Schmied, Glasmacher, Sticker, Mosaikist oder Möbelbauer, Erfinder von Tapeten und Geweben; sobald Sie diese Überzeugung haben, werden Sie mir zum Ziele folgen, das ich Ihnen zeige, und Sie selbst werden diese Zweige, die einst in einer imposanten und prunkvollen Einheit zusammentrafen, wieder zur Auferstehung gebracht haben. Der Überfluss an Blut und Kraft, die in einem reli-

giösen und hingebungsvollen Gedanken die Kunst lebendig machten, hatte ihr die Weichen genügend breit geformt, dass er ebenso gigantische Werke wie die des Altertums zeugen konnte. Die verschiedenen Zweige, die vormals alle als »untergeordnet« betrachtet wurden, waren Feen, die sich um das Gebäude, das Riesenkind, versammelten, und keine liess es daran fehlen, es mit ihren Feenhänden zu begaben. Die eine ergänzte das Werk der anderen im Sinne einer vollkommenen Harmonie. Nachdem die Skulptur auf die Stirn des idealen Kindes ein Gefolge von historischen oder göttlichen Ereignissen geheftet hatte, wie ebensoviel Ewigkeitsgedanken, die sie da hineingrub, nahte sich die Malerei und nahm mit einem glänzenden, bunten Kleide hinweg, was ihm ihre Schwester Düsteres und Ernstes verliehen hatte; indem sie ihren wunderbaren Dienst über das ganze Werk ausdehnte, zu dessen Ausstattung sie aufgefordert war, verwandelte sie jene Tempel, welche die ungeschickte

und unwissende Renaissance grau und nackt aufweckte, in eine ungeheuere entfaltete Blüte.

Im Innern verbargen die Mosaiken, die Stickereien, die Tapisserien den Gliederbau des grossen von der Architektur errichteten Skeletts, indem sie ihn vergeistigten. Und die Geschwister verstanden sich darauf, die harmonische Silhouette und die rhythmische Ordnung glücklich hindurchleuchten zu lassen.

Heute haben sich die Feen überworfen, während die eine ohne die andere nichts vermag, haben sie allein und einzeln diese klägliche Reise durch die Jahre und Stile unternommen.

Dieser Exodus hat sie erschöpft. Die schwächsten unter ihnen sind tot und säumen die Strasse.

Kann man sagen, was sie wiedererwecken wird, eine Vermutung haben von der Dauer der Nacht, welche die Künste in Dunkel hüllen wird?

»Gerade jetzt, in all dem Schmutz von London,« verkündet W. Morris, »ist es

schwierig, sich vorzustellen, was daraus wird. Architektur, Skulptur und Malerei mit der Menge geringerer Künste, die ihnen entspringen, ebenso wie Musik und Poesie werden tot und vergessen sein, nicht mehr leben und nicht im geringsten mehr die Welt unterhalten; denn nochmals, wir dürfen uns nicht täuschen: der Tod einer Kunst ist der Tod aller; der einzige Unterschied in ihrem Schicksal wird darin bestehen, dass die glücklichste zuletzt gefressen wird, die glücklichste oder die unglücklichste!«

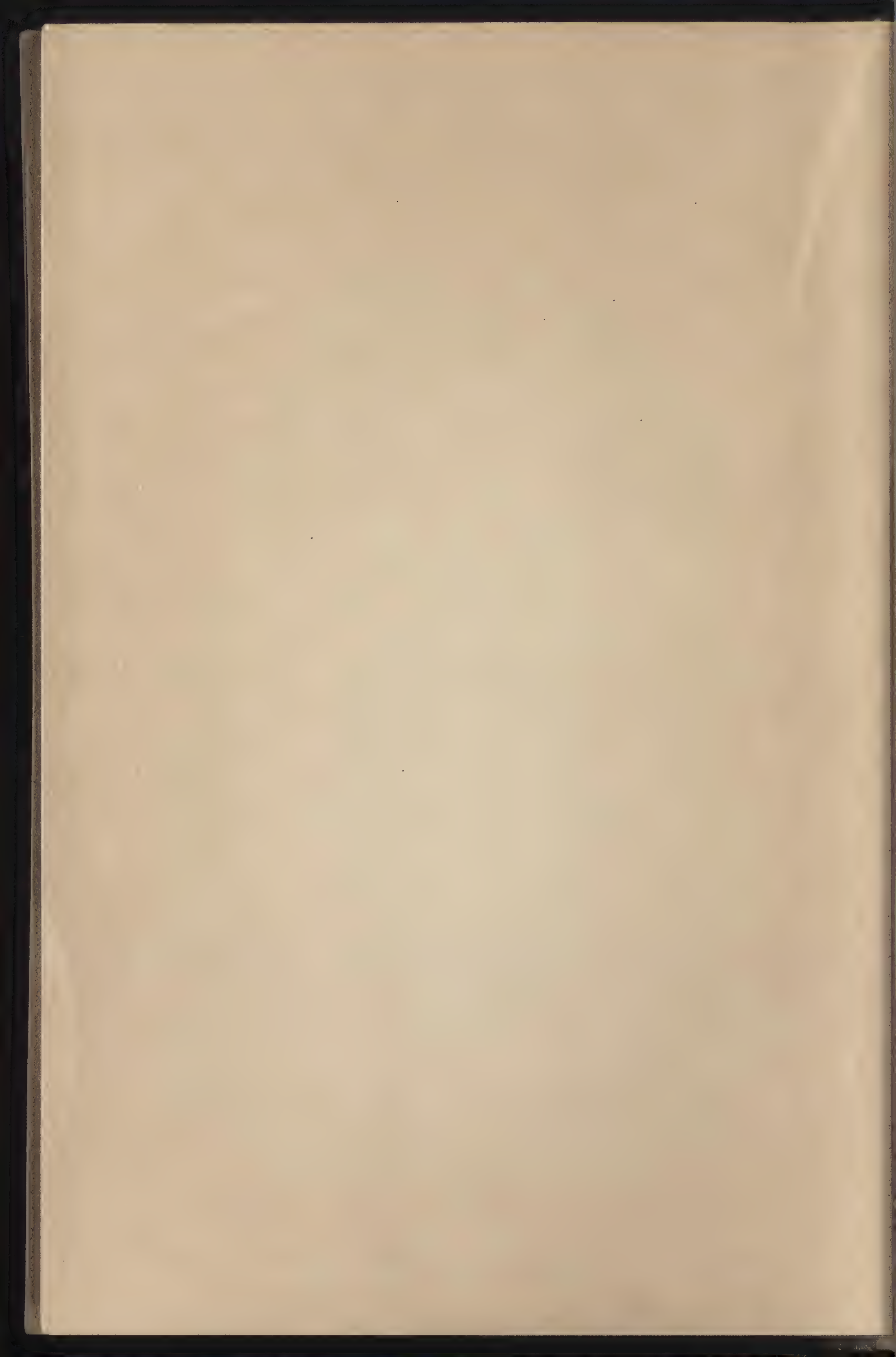
Mein Gott, die Zukunft ist schwarz, aber die Hoffnung bleibt uns, und wir sind weit davon entfernt, sie aufzugeben. Es kann nicht unmöglich sein, diese Einheit der Künste wieder zu erobern. Die Wasser haben sich zerstreut unter den Stössen eines übeln Windes. Es genügt, dass wir uns mit Wille und Demut waffnen.

Der bescheidenen Tätigkeit des Erdarbeiters wollen wir uns widmen. Nur dies langsame und beständige Heranbringen der

Erdscholle wird den Damm wieder errichten, der gebrochen ist; und wenn die Mauer die Wasser wieder halten wird, die sich verirrten, am Ende starben, und in Pestsümpfen verdarben, wird sich der Fluss sein Bett tief und prächtig wieder graben, und die grossen Schiffe, die unbeweglich auf den Kielen lagen, mit denen sie anstiessen, werden mit ihren weit entfalteten traumhaften Segeln, unter den blitzenden Strahlen einer neuen Morgenröte die hohe See wiedergewinnen. Das Schauspiel wird so schön sein, dass es jene, die ihm ihre persönliche Eitelkeit opferten, reichlich entschädigen wird.

1893.





William Morris
Kunsthandwerker und Sozialist

an Frau Alma Warburg

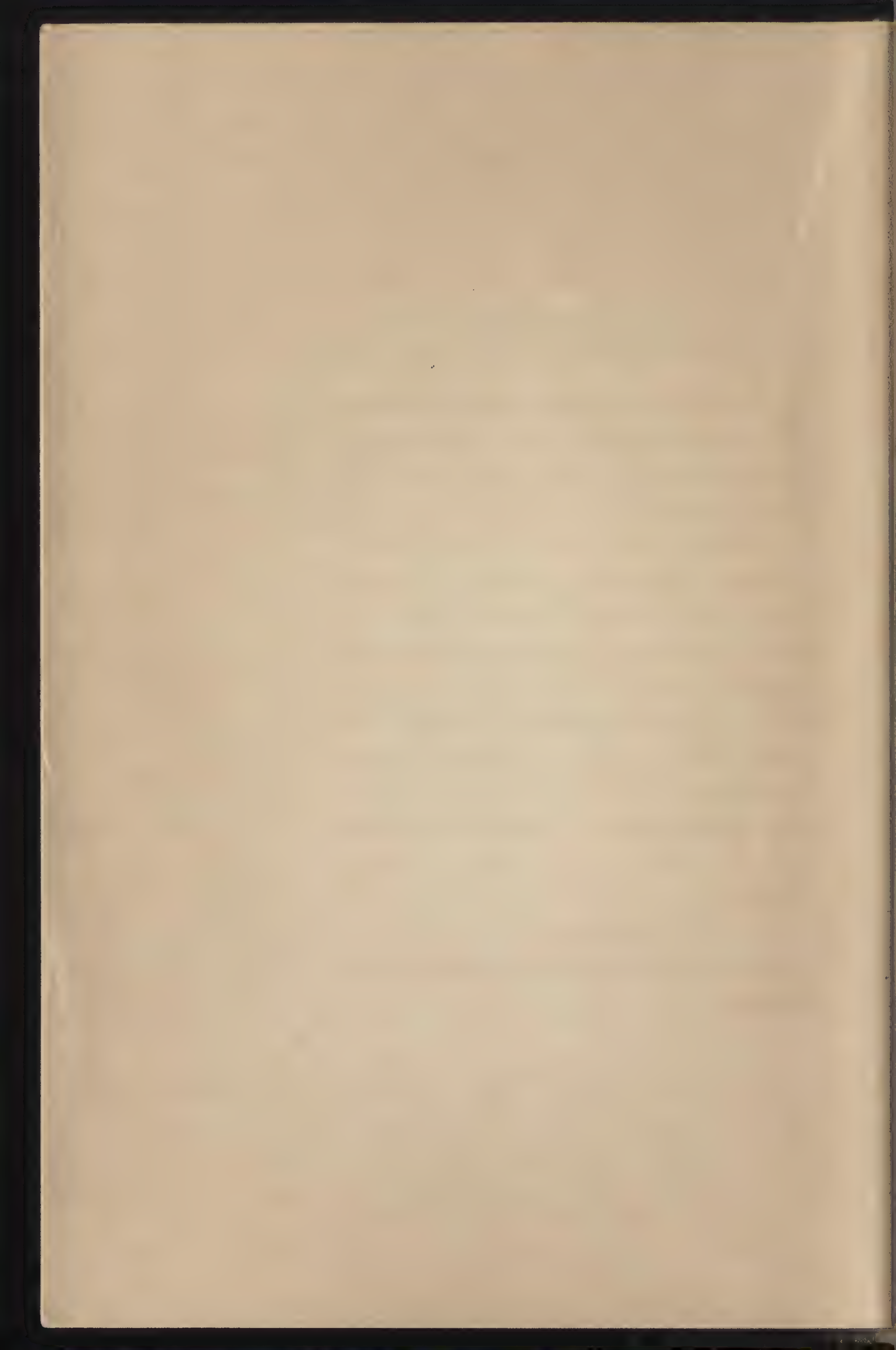
»Vielleicht offenbarte kein Mensch unserer Epoche einen individuellen Typus von gleicher Macht, eine Persönlichkeit von gleicher Klarheit und Schrankenlosigkeit.«

W. Crane.
»Freedom«, November 1896.

»Ich meine, die Nachwelt wird William Morris für eine der ausgezeichnetsten Gestalten unseres Jahrhunderts erkennen. Seine Grösse besteht nicht in der besonderen Unsterblichkeit des einen oder anderen seiner Werke, sondern vielmehr im Menschen selbst.

Denn schliesslich ist das Leben höher wie die Kunst; und das grösste von allen Kunstwerken, das der Mensch schaffen kann, besteht in dem treuen Ausdruck seines eigenen Herzens, in den Materialien der Epoche, in der er lebt.«

Ed. Carpenter.
»Freedom«, Dezember 1896.



Von einem Menschen will ich zu Ihnen reden, desgleichen man vorher niemals gesehen hatte! Er verkörperte eine Rolle in der Menschheit, wie niemand vor ihm sie verkörpert hatte. Eine so umfangreiche, vielfältige und erdrückende Rolle, dass man schon den Schwindel bekommt, wenn man nur an die Summe Arbeit denkt, der er sich hingeben musste. Man denke doch, ein Mensch, ein einziger Mensch, der ein vollendeter Dichter war, ein vollendeter Kunsthandwerker, geübt in allen Gewerben, in allen Kunstgewerben, und der ausserdem noch ein eifriger, aufrichtiger und tätiger Sozialist war!

Ich finde keinen Ausdruck, um die Unermesslichkeit dieses Tätigkeitsgebietes zu erläutern.

Jedesmal, wenn ich versuche, die Ausdehnung seines Werkes zu ermessen, erhalte ich einen so heftig betäubenden Eindruck, dass es ist, als dächte ich das erste Mal daran, und diese Empfindung gleicht jener, die man beim Anblick des Meeres hat.

Ausserdem hat sein Werk alle Tugenden der Woge. Es hat sich gegen die Hässlichkeit und Unsittlichkeit gestemmt, wie die Welle sich am Land emporrichtet; es hat sich in eine absolute Klarheit gekleidet wie das Meer, in den Stunden der Beruhigung und Belehrung; es trug so prächtige Farben wie die schillernden Wasser. Es war ebenso heilsam, ebenso lebenskräftig wie die von Salz gesättigte Luft; in ihm, wie am Ufer des Meeres, können wir die Kräfte wiederfinden, die wir verloren haben.

Es müssen sehr eigenartige und sehr interessante Ursachen sein, wenn der Menschheit also eine neue Aufgabe und ein Mensch erstehen, der sie auf einen Schlag bis zu der Stufe der Verwirklichung bringt, so dass

sie als Muster dienen und lange unerreicht bleiben wird.

Dieser Mensch bedeutet eine künstlerische und eine moralische Suggestion zu gleicher Zeit; er scheint aufgestanden als ein allerletztes Beispiel, als ein Mahnruf an das Gewissen und an den Sinn der Kunst. Das eine wie der andere hatten sich etwas Unerhörtes vorgenommen, um die Menschen zu treffen, die weit andere Sorgen hatten, als die Kunst und die Moral.

In Wahrheit erfüllt sich dieser grandiose Versuch, die Menschen aus dem schmählichen Geschmacksverfall, der das 19. Jahrhundert bezeichnet, zu erheben, in zwei Offenbarungen, die so eng miteinander verknüpft sind, dass es wahrhaft ein Fehler von mir ist, es nicht eher erkannt zu haben, Ihnen eher von Morris sprechen zu wollen, bevor ich von jenem anderen wunderbaren Menschen geredet habe, der ebenfalls als eine Ausnahme erstand und dessen Taten und Schriften solche waren, dass jene von

Morris' nur ihre Verlängerung in die Welt der Wirklichkeit darstellen.

Ruskin, von ihm rede ich, war das erste Erwachen des Kunstsinnes und der künstlerischen Sittlichkeit in unserem Jahrhundert. Der Protest trug ein wundersames Wesen, dennoch nicht hinreichend losgelöst von den romantischen Gepflogenheiten und von einer zu eigenartigen literarischen Art, um anders zu wirken, als spekulativ und mit prophetischer Kraft.

Dieser Mann, den die Natur am Anfang des Jahrhunderts, 1819, in England erweckte, damit die Menschen über den Tiefstand ihrer Kunstfähigkeiten nachdächten, hatte ein einzigartiges Schicksal, das ihm die Ereignisse und das gute Leben, dem er so treu gedient, schuldig waren. Er hatte das Glück, in Morris alle seine Hoffnungen zur Verwirklichung gelangen zu sehen, wie sie eine nach der andern Gestalt gewannen, alle seine Träume von einer Wiedererhebung der verlassenen Künste, deren Preisgabe mit

so viel Verlusten und Beschmutzungen verknüpft war; gleich dem Menschen, der sich physisch vernachlässigt und heilsame und kräftigende Übungen unterlässt.

Ruskin — ich stelle ihn mir vor, denn dieser Greis ist immer da*), er belauscht die Folgen seines Werkes und beobachtet das Keimen der Saaten, die er mit ungeheurer Anstrengung zahllos ausgestreut — ich stelle ihn mir vor als einen Menschen am Gestade, von dem aus er zunächst die Reflexe im Wasser beobachtet, ruhelose, vielfältige Reflexe, die unter dem Einfluss des Windes und der Gezeiten, welche die Wasser jagen, in Verwirrung gerieten. Er folgt ihnen und beginnt mit dem Gipfel der Bäume, mit dem Himmel, der sich über sie im Wasser dehnt, und seine Beobachtung heftet sich wieder auf den Fuss des Hangs, und dort zeichnet sich der Ausgangspunkt des Werkes von Morris ab, die Grenzlinie, wo es sich in einer greifbaren,

*) Dieser Vortrag wurde 1898 geschrieben.

unveränderlichen und starken Wirklichkeit befestigt. Wirkliche Bäume sind's, die zum wirklichen Himmel aufsteigen und nicht aufgehört haben, zu wachsen. Auf dem Uferhang, in den kräftigen und fetten Boden, hat Morris sein Werk »eingepflanzt«, und es ist so eng mit dem Ruskins verknüpft, wie die Spiegelungen an den Ufern der Wasser. Wieviel Menschen ist es vergönnt, ihr Werk als eine schöne Landschaft zu betrachten?

Halten wir nun hier, in dem lebendigen Wirrwarr der Reflexe, einen kurzen Augenblick inne und befassen wir uns etwas mit dem Werke Ruskins.

Es sind Versuche, in den »malerischen Landschaften von Westmoreland« alle kleinen bäuerlichen Gewerbe wieder aufleben zu lassen. Man schnitzte das Holz nicht mehr, man spann nicht mehr, man webte nicht mehr die gute Leinwand wie früher. Die Maschine, die sich blöde um sich selber dreht und sich nur dank dem pestilenzialischen

Dampf bewegt, ersetzte die feinen Gebärden der vom lebendigen Atem des Menschen beseelten Hand.

Er eilte auf dieses neue Schlachtfeld, um dem Maschinentum einen äussersten Kampf anzubieten. Lange suchte man die Werkzeuge, das Spinnrad kannte man fast nur zu Covent Garden im Augenblick, wo Marguerite singt: »Wer ist dieser junge Mann?«.. Man durchschweifte das ganze Tal von Langdale, man setzte Annoncen in die Zeitungen. Bei einer alten Frau, die vor einem halben Jahrhundert gesponnen hatte, entdeckt man endlich ein verborgenes Rad . . . . Alsbald bot in der Tat das Tal einen Anblick wie vor 100 Jahren. Jenes Rad ward im Triumph durch die Strassen getragen, wie auf jenem Bilde des Cimabue in Florenz. Bald entdeckt man einen Webstuhl in 20 Stücken. Wie aber sollte man ihn wieder herstellen? Glücklicherweise übermittelt eine Zeichnung des Webstuhls, die auf dem Campanile Giottos, dem »Turm des Hirten«, ein-

gemeisselt ist, die Tradition des Mittelalters, genau wie morgen ein paar Verse Homers in der Odysse den Ruskinianern das Bleichen der Leinwand lehren werden, die sie vorbereitet haben. Die Leinwand ist vielleicht ein wenig schrumpflich. Aber man tröstet sich darüber, wenn man den Band der »Sieben Leuchter der Baukunst« aufschlägt und darin die Worte liest: »Es ist den Menschen möglich, sich in Maschinen zu verwandeln und ihre Arbeit aufs Niveau einer Maschinenarbeit herabzusetzen, aber soweit sie als Menschen arbeiten, die ihr Herz an das setzen, was sie machen, und zwar mit besten Kräften, verschlägt es wenig, dass sie schlechte Arbeiter sind: Die Arbeit wird das enthalten, was jeden Preis übersteigt: man wird klar sehen, dass Stellen darin sind, an denen man sich mehr gefallen hat als an anderen, dass man hier verweilte und dabei Sorgfalt anwendete, dass dort Stücke stehen, die mit Hast und unachtsam hergestellt wurden . . . vergleicht man aber die Wirkung,

die der nämliche Gegenstand ausübt, je nachdem er von einer Maschine oder einer mechanischen Hand herrührt, wird jene eine gut gelesene und tief gefühlte Dichtung sein im Verhältnis zu denselben Versen, wenn sie ein Papagei vorträgt . . . .«

»Diese Leinwand, die zunächst in Langdale, dann zu Keswick hergestellt wurde, ernährt in der Tat bald die alten Frauen und die starken Arbeiter der Ortschaft. Die Mode mischt sich hinein und man hört sagen, dass bei Hochzeitsgeschenken zuweilen Ruskinlinen zu bemerken ist.

Eine andere Stimme erhebt sich auf der Insel Man. Sie sagt, das Spinnen der Wolle verschwinde immer mehr. Die Frauen verliessen ihre Räder und ihre Hütten, um in den Minen Arbeit zu suchen. Die jungen Mädchen lernen nicht mehr spinnen.

Dennoch geben die schwarzen Schafe der Insel immer noch ihre Wolle und überall verlangt man das widerstandsfähige Gewebe des Home spun.

Ruskin begibt sich auf das Land, findet Kapitalien, baut eine Mühle zu Laxen und richtet dort mit seinem Leutnant M. Rydings die zum Kämmen der Wolle und zum Bleichen des Stoffs notwendigen Maschinen ein. Maschinen, sagen wir, aber von einer unmittelbaren Naturkraft beseelt, nicht von einer künstlichen, Maschinen, deren Motor ästhetisch ist und von Claude Lorrain in seinem Molino unsterblich gemacht wurde. »Denn die Maschine ist von der Gilde nur dort geächtet, wo sie entweder eine gesunde körperliche Tätigkeit verdrängt, oder die Kunstfertigkeit und Genauigkeit der Hand, die zur dekorativen Arbeit notwendig sind. Die einzige erlaubte Kraftquelle ist eine natürliche, Wind und Wasser (vielleicht kann in Zukunft die Elektrizität gelitten werden), aber der Dampf ist durchaus verpönt, als eine ungeheure und rasende Vergeudung von Brennstoffen für Zwecke, die jeder Fluss oder jede Brise ohne Kosten erfüllt. Und da man keine ästhetischen Münzen

mehr hat wie den schönen florentinischen Taler, wird man kein Geld gebrauchen. Die Pächter bringen ihre Wolle herzu, sie wird in der Mühle aufgestapelt und sie gehen wieder weg, nachdem sie ihre Bezahlung empfangen haben, sei es in Tuch, sei es in Garn zur Anfertigung von Strickwaren im Hause, sei es in Wolle, die zum Spinnen auf dem Rad vorbereitet ist.«*)

Ich meine, in diesen Zügen, in diesen Gedanken über das Werk und die Handlungen Ruskins werden Sie den begeisterten, wagemutigen und romantischen Charakter ergriffen haben.

Ruskin erscheint in der Haltung eines energischen Virtuosen und eines bezaubernden Soldaten. Beide bilden einen hinreissenden Propheten, dessen Worte immer wunderbar und häufig widersprechend sind.

Wenn man seine Bücher liest, erhält man den Eindruck, dass es nicht ein Mensch ist,

---

*) R. de la Sizeranne. La Religion de la Beauté.

der zu einem redet, sondern ein Gewissen, das murrt und laut wird, — ein Gewissen, das weiter ist als sein eigenes, nämlich das Gewissen der ganzen Menschheit.

Die Aufgabe von William Morris lässt sich nun genau bestimmen, wenn Sie mit mir gelten lassen, dass die Gegenwart solcher Menschen unter uns die natürliche, ununterdrückbare Arbeit einer Entwickelung nach dem besten Zustande bezeichnet, den wir mit unserem Begriff der Kunst und der Vollendung, auf welchem Gebiete es auch sei, haben können!

Ruskin brachte alle Kräfte in Bewegung, die ein erwachendes Gewissen in Bewegung setzen kann; Morris wird alle Vorzüge eines wunderbar organisierten und ausgeglichenen Gehirns ans Werk setzen! Die Begeisterung ist durchdacht, das Wagnis berechnet, an Stelle der Gluten eines romantischen, überschäumenden, leidenschafterfüllten Herzens befindet sich ein tiefes Gefühl für das wirkliche Leben, eine religiöse Stimmung vor

den Schauspielen der Natur; Sammlung, wo Ruskin Emphase zeigte; die geduldige Arbeit des Gehirns und der Hände, wo Ruskin »Literatur« machte.

Dass Ruskin die gewerblichen und ornamentalen Künste diese Nahrung saugen liess, das ist gut; er hatte, weder noch kannte er eine bessere, die er ihnen hätte geben können.

Die Nahrung war leicht, wie es erschöpften Leibesverfassungen angemessen ist; warten Sie, sobald der grosse und gute Arzt sie mit seiner Sorgfalt, mit guten und lieben Flüsterworten und Zärtlichkeiten ins Leben zurückgerufen hat, wird Ihnen Morris das Brot der Arbeit, die rauhe und kräftige Nahrung geben, die das Blut wieder herstellt.

Welcher Schonungen aber bedarf es noch; all diese schönen Gewerbe der Kunsthandwerker waren in eine solche Vergessenheit gestürzt, dass es war, als seien Opfertiere unter dem Boden verschwunden, unter einem Schutt von schwarzen und schweren Dingen. Denken

Sie, die ganze Härte des kommerziellen Gewinns und die entfesselte Gier der entstehenden Industrie waren über sie gefallen! Auch wenn Morris die interessanten Opfer aus den Händen Ruskins empfängt, hält er sie vorsichtig vor der Gegenwart geschützt; im Halblicht der rückläufigen Vergangenheit wird er sie sein ganzes Leben halten.

Also kündigt sich an, dass das Werk nicht vollendet ist, dass es die Auferstandenen in den grossen Atem der Gegenwart, ins grosse Licht der Zukunft leiten wird. Und ich meine, es wird noch mehr als ein Mensch nötig sein, damit der Sinn der Kunst sich ebenso natürlich offenbart wie in der Vergangenheit, durch die Vermittlung der »geringeren Künste«, wie Morris sie zu benennen liebte.

Meiner Empfindung nach liegt etwas kaltblütig Berechnetes im Auftreten von W. Morris.

Es gab darin weder einen unzeitigen Anfang, noch die Offenbarung einer Berufung.

Zunächst ein Zögern; dieser junge Mann weiss und fühlt sehr wohl, dass er daran arbeiten wird, die Welt zu verbessern, aber was für ein Werkzeug soll er in die Hand nehmen?

Eine allgemeine, durch eine hauptsächlich religiöse Erziehung verursachte Verstörung macht uns mehr empfindlich für die moralische Hässlichkeit als für die materielle. Die Wirkung des christlichen Glaubens und seiner Lehre gibt der einen den Vorzug vor der anderen, und arbeitet daran, die Menschlichkeit in uns abzutöten, überwacht ihre Ausbrüche und zerschmettert mit grossen Worten, mit pompösen Sprüchen alle Lebenskeime, die in uns sich regen und die heute unser Stolz sind.

Er unterlag der Verstörung, und der junge Mensch bildet sich in diesem Augenblick ein, er solle ein Pastor werden! Er arbeitet in dieser Absicht an der Universität Oxford, die er 1852 bezieht.

Da geben ihm glückliche Umstände Burne Jones und Swinburne zu Hochschulfreunden,

deren Hinaustreten ins Leben gleichfalls ein Streben nach der Rolle eines Geistlichen und die identische Offenbarung bezeichnet, dass es ganz nutzlos wäre!

Morris überlässt sich ebenso sehr der Anziehungskraft des einen, wie der des anderen und, sobald Burne Jones Oxford verlassen hat, um sich nach London zu Rossetti zu begeben, dessen Schüler er 1855 wird und über den er an Morris schreibt, »er sei der grösste Mensch in Europa«*), weiss Morris, dass er den Spuren seines Freundes folgen wird, aber sobald er später selbst sich auf den Weg nach London macht, geschieht es nicht, ohne seine Studien abzuschliessen, die Burne Jones Eile hatte, vor dem Ende zu verlassen, indem er also jene Sorge mitbrachte, nichts unvollendet zu lassen, auch nicht Universitätsstudien. In gleicher Weise bringt er die Grundlage aller Lektüre mit, die sie zusammen gemacht hatten, die

*) Aymer Vallance: William Morris.

Grundlage aller gemeinsamen Bestrebungen und das etwas vage Gefühl, von einem Ideal beherrscht zu werden, das ihm überkommen war — aber von wem? das er verwirklichen sollte — unter welcher Form? mit welchen Mitteln?

Wir wissen besser, welche mächtige Stimme ihm jene Entschliessung diktierte, sich unter den Befehl eines Architekten zu stellen; er, der junge Mensch, der ein Priester werden wollte, der schon Gedichte schrieb und über den Rossetti in einem Brief an seinen Freund W. Bell-Scott sagt — dieses Bruchstück verdient behalten zu werden —:

»Kürzlich sind zwei junge Leute in die Stadt gekommen, sie haben zu Oxford studiert und sind jetzt meine intimsten Freunde.

Sie heissen Morris und Jones.

Sie wurden Künstler, anstatt eine jener Laufbahnen zu ergreifen, wohin im allgemeinen die Universität führt; beide sind wirklich geniale Menschen. Die Zeichnungen von

Jones sind Wunder an vollendetem und phantasievollem Detail; ich kann vielleicht nur die schönsten Werke von Albrecht Dürer damit vergleichen, und Morris besitzt, obgleich er bis jetzt nur wenig Uebung hat, nicht weniger Kraft.

Er schreibt Gedichte, die wahrhaft wunderbar sind.«*)

Die Spezialisierung der Rolle, die der junge Mensch William Morris spielen sollte, wurde ihm sicherlich in jener feierlichen Stunde klar, die uns allen vorbehalten ist, sei es ein Abend in der Kneipe, nach den Liebkosungen einer Frau, gleichgültig welcher — deren Gleichgültigkeit eben den Anreiz für unsere verdorbene Jugend bildet, der man gelehrt hat, sich vor jeder vorzeitigen, dauernden und wahrhaftigen Neigung zu hüten — sei es inmitten der Ausbrüche einer tollen Freude unter jungen und weniger verdorbenen Leuten; im Augenblick einer Träumerei unter

*) G. Mourey, Passé le Détroit.

den Bäumen; wo wir auch seien und was wir auch tun mögen, es überfällt uns jene Stunde, die uns mit einem Schlage die ganze Hässlichkeit des Lebens, der Krankheit, unserer Gefühle enthüllt; die Schande unserer Voreltern — häufig —, die von der einzigen Sorge besessen waren, Geld aufzuhäufen; die Gemeinheit — und die penetrante Umwelt der Dummheit — von der Baudelaire sagte, »sie habe die Stirn eines Stiers«.

W. Morris musste die Offenbarung von alledem haben und recht klar; ausserdem auch jene von der unermesslichen Hässlichkeit der Welt und der äusseren Dinge.

Diese Stunde ist die heilsame Krisis, durch welche wir Männer alle hindurch müssen. Und wenn wir einmal von ihr besucht wurden, kehrt sie periodisch wieder zu uns zurück. Es sind unsere »Reinigungen«, und unfruchtbar bleiben die, die davon ausgeschlossen sind.

Unsere Werke werden lebendig im Verhältnis zu der Summe von Ekel und Bitter-

keit, die jene herbeiführen; im Verhältnis zu dem Groll, der jedem von uns, je nach dem Feld seiner Tätigkeit, von den Dingen und Menschen eingeflösst wird, denen wir begegnen und die wir schätzen. Die einander folgenden Krisen befruchten unsere Tätigkeit, aber die erste Krisis prägt ihr den Stempel auf. Für die einen ist es der unmittelbare Aufruhr in seinen verschiedenen Formen und Veranlassungen; für andere ist es die Unterwerfung unter das, was sie soeben Unangenehmes im Leben entdeckt, an das sie sich aber anpassen werden.

Da ergreifen die einen mit umfassendem Griff das Leben, die Krankheit und ihre Gefühle, weisen die einzige Sorge ihrer Vorfahren ab, die Aufhäufung von Geld, und richten sich hoch auf, um sich aus dem penetranten Milieu der Dummheit zu retten.

Die anderen werden all das Schnöde acceptieren und die Feigheit, mit der sie sich unterwerfen, wird über die belebenden Reinigungen, über jeden Versuch der Un-

abhängigkeit und der Empörung recht behalten, und das Geld, das sie von ihren Eltern erbten, wird ihnen zur Verteidigung dagegen dienen, wenn sie zufällig dabei beharrten, sie zu beunruhigen.

Zur Stunde einer solchen Krisis musste William Morris klar seine Tätigkeit ermessen.

Die Unschuld seiner Seele und seine fundamentale Ehrlichkeit machten ihn dazu geeignet, einen sehr starken Eindruck zu erhalten und alle Handlungen seines Lebens, sein ganzes Werk, knüpfen sich an diese beiden Tugenden. Am Tag nach seinem Tode klagt ein Kamerad*) seinen Schmerz und findet nichts Ehrenvolleres, das er sagen könnte, als: »Die Grundlage des Charakters von William Morris war meiner Meinung nach die Ehrlichkeit, eine vollkommene Ehrlichkeit. Die Tugend, die für allgemein gehalten wird, ist eine der seltensten. Er lebte gerade vor sich hin, redete gerade und handelte mit

---

*) John Kenworthy, Freedom, Nov. 1896.

Geradheit. Es gab in ihm weder Zurückhaltung, noch Zweideutigkeit, noch Ränkesucht.«

Anstatt das hohe Verdienst seines Werkes zu rühmen, fordert er alsdann jedermann auf, über seine »Ehrlichkeit« nachzudenken.

Das ist also der Augenblick im Leben Morris', in dem er das Hauptwerkzeug erkannte, das es zu erringen galt. Sie denken mit mir an den Vergleich, den man zwischen dem jungen Mann, der den seine Aufgabe deutenden Stimmen lauscht, und Siegfried machen kann, dem ewigen Jüngling, der aus dem Gesang des Waldvogels heraushören will, was seine Aufgabe ist und wo jene schläft, die sein heisser Kuss erwecken soll.

Ein Brief von W. B. Scott mag uns über die ersten Handlungen Morris' bei dem Werk, die geringeren Künste zur Auferstehung zu bringen, Aufschluss geben:

»Der erste Schritt, den W. Morris in dieser Richtung tat, bestand darin, dass er sich in den Dienst von G. Edm. Street

stellte, der sein Geschäft als Architekt zu Oxford trieb.

Das Faktum, dass Morris die Lehre bei einem Architekten gewählt hatte, beweist, wie sehr er, im Gegensatze zu anderen, die Grundidee der Natur und des Wesens der Kunst begriffen hatte. . . . Für William Morris ist die Baukunst zugleich die Basis und der Gipfel aller Künste . . .«

Er selbst sagte: »Ich habe von den volkstümlichen Künsten geredet, sie können jedoch in dem einzigen Wort: Architektur zusammengefasst werden. Es sind Teile dieses grossen Ganzen, und die Kunst, Häuser zu bauen, beginnt mit ihnen. Wenn wir nicht wüssten, wie wir es anzustellen hätten, um zu färben, zu wirken, wenn wir weder Gold, noch Silber, noch Seide hätten; und keine Farbe, um zu malen, ausser einem Dutzend Ocker und Umbra, würden wir nichtsdestoweniger eine wertvolle Kunst erwecken können, die uns zu allem führte, mit Holz und Steinen als Materialien, mit einigen schnei-

denden Werkzeugen zur Herstellung jener allgemeinen Dinge, die nicht nur zum Schutz gegen schlechte Witterung und Wind dienen, sondern auch die Gedanken und die Bestrebungen in uns ausdrücken könnten. Die Architektur würde uns zu allen Künsten führen, wie sie es mit unseren Urahnen getan hat . . .«

Zweifellos hat William Morris in diesem Augenblicke seinen Initiator erkannt; er kann in seiner Jugend, vor dem Alter von sieben Jahren, den grössten Teil der Werke, wenn nicht das ganze Werk von Walter Scott gelesen haben;*) er konnte nach einer Bestätigung von M. Herbert Horne,**) ins College von Oxford, erfüllt von einer grossen Bewunderung für die Schriften von Mr. Browning kommen, dort eine gleiche Bewunderung für Tennyson fassen, dessen Einfluss auf die geistige Jugend enorm war, ihr »den Weg der reinen Romantik lehrte

*) Aymer Vallance.

**) Herbert Horne, vom Vorhergehenden zitiert.

und alles Gesündeste und Edelste in der Welt des Mittelalters für sie rein erzeugte;«*) er konnte dort nochmals Froissard lesen und jenen »Morte d'Arthur« von Malory, diesmal weiss er, dass er der Fortsetzer des rein spekulativen Werkes von Ruskin ist und er bereitet sich vor, die Aufgabe, deren ganze ideale Ausdehnung und praktischen Erfordernisse er ermisst, in Angriff zu nehmen.

Unter der Form einer begeisterten Verteidigung der gotischen Kunst hatte Ruskin in den »Steinen von Venedig«, in den »Sieben Leuchtern der Baukunst« die Aufmerksamkeit auf die Wunder der Kunst aller namenlosen Kunsthandwerker vergangener Jahrhunderte zu lenken gesucht. Er verherrlichte ihren Geist des Zusammenarbeitens und ihr tiefes Glück an der Arbeit. Die den Steinen von Venedig entnommenen Kapitel, die Morris selbst unter dem

*) Mrs. Esther Wood, über D. G. Rossetti und die präraphaelitische Bewegung.

Titel »Gotische Kunst« herausgab, bilden eine hohe Kundgebung der Zustände, die Kunst und Kunsthandwerker brauchen, damit sie den gleichen, vollendeten Ausdruck erreichen. Sie umschreiben seine Definition der Kunst.

»Die Kunst ist der Ausdruck der Freude, die man bei seiner Arbeit empfindet.«

Bedenkt das, die Ihr so verschiedene Geschäfte betreibt, und schliesst daraus, dass die Kunst unendlich ist, ebenso verschiedenartig, wie Eure Geschäfte und von denen das am niedrigsten geachtete, gleichgültig welches, das Kennzeichen der Freude tragen kann, die Ihr dabei hattet. Jeder Gegenstand, den Eure Hände und Gehirne geschaffen haben, kann dieses Zeichen tragen und muss diesen fröhlichen Ausdruck offenbaren.

Welches Werk aber trägt ihn heute, diesen Stempel? — Sie sind selten, unendlich selten. Schliessen Sie: die Umstände, unter denen sich die tägliche Arbeit vollzieht, sind fluch-

beladen. Die Arbeit ist nur noch für einzelne eine Freude, die anderen gehen an die Arbeit wie zu einer Strafe. Die Strafe kommt von Gott, nicht wahr? Schliessen Sie weiter: der christliche Glaube hat die Freude an der Arbeit unterdrückt, er hat einen Streich gegen die Kunst geführt. Sie sagen mir nichtsdestoweniger, der christliche Glaube weckte jene wunderbare Kunstblüte: die Epoche der gotischen Kunst. Ich glaube lieber an Nebenursachen, aus denen der Glaube Nutzen gezogen hat, denen er sicherlich als Vorwand diente, und es wäre mir leicht, Ihnen zu beweisen, dass dabei ein Ausbruch von freiem Leben, ein Drängen von menschlichen Kräften stattgefunden hat, die sich in der Wahl ornamentaler Elemente bezeugen: Blumen, Pflanzen, Tiere, Menschen. Das Resultat: hohe Kathedralen, belebt von einer darin wimmelnden Menschheit, ruhmreiche Zeugnisse des Genies und des Lebens der Menschen. Jene vom Glauben eingegebenen Monumente sind anders. Es passt

aber in diesem Augenblicke nicht, dabei zu beharren.

Unbestritten enthüllte also Ruskin Morris die wunderbare Verschiedenheit der Kunst, den ungeheuren Raum, den sie in der Welt einnehmen konnte, einen vordem eroberten Raum, der nun zurückzuerobern war.

In der Formel, die Kunst wäre überall, wo die Arbeit eine Freude wäre, lag eine Unendlichkeit, und Morris stellte sich nun eine Gesellschaft vor, in der jede Arbeit sich mit Freude vollzöge, und gleichzeitig versuchte er sich in der grösstmöglichen Zahl von Gewerben zu unterrichten.

Die Kenntnisse, die sich William Morris anzueignen hatte, um sich den verschiedenen Phasen der Aufgabe gegenüberzustellen, die sich im Verhältnis zur Anzahl aller bestehenden Kunstgewerbe vervielfältigen, erlangte er wunderbar rasch, er assimilierte sie sich ebenso wunderbar, als sie ihm, wie Crane sagte, die Feindschaft (eine andere Form von Huldigung) der Spezialisten zuzog.

Im Augenblicke der Gründung des Handelshauses Morris, Marshall, Faulkner & Co. enthüllte sie sich. Gelegentlich der Verleihung einer Medaille an die neue Firma bei der Ausstellung von 1862, gab es eine lustige Schilderhebung gegen sie, die konkurrierenden Spezialisten behaupteten, dass das mit der Medaille bedachte Glasfenster — denn mit der Ausführung von Verglasungen debütierte das Haus — ein Betrug wäre, und dass die verwendeten Stoffe in Wirklichkeit alte wären, das Glas selbst ein altes, das nur bei dieser Gelegenheit einfach neu hergerichtet wurde. Als die Klage einer Enqueten-Kommission anvertraut wurde, änderte sie sich zur Schande der Kläger, und der Zwischenfall signalisierte nur die ungewöhnliche Heraufkunft von Künstlern, die in einem Rundschreiben ans Publikum ankündigten, dass eine Genossenschaft von Künstlern für »historische« Kunst zu dem Zwecke zusammengetreten wäre, um »Werke von künstlerischer Art auszuführen

und bestimmt habe, die ihren Mitgliedern verbleibende Zeit der Ausführung von Entwürfen für jede Art von Arbeiten künstlerischen Gepräges zu widmen«!*)

Bevor wir aber tiefer in die Geschichte des von Morris gegründeten Hauses eindringen, untersuchen wir einmal, wenn Sie wollen, aus welchen anderen Gründen als denen einer besonderen Vorliebe für die Gotik, deren Spuren wir bei Morris in der Beschreibung seiner Reisen im nördlichen Frankreich finden — sie brachten ihn vor die Kathedralen von Amiens und Rouen — alle seine Werke im Gebiete der dekorativen Künste den gotischen Charakter so deutlich tragen.

Zwei Ursachen, die sich scheinbar ziemlich entgegengesetzt sind, aber in Wirklichkeit von der gleichen Natur.

Die Kunstatmosphäre, in der William Morris lebte, war diejenige der präraphaeliti-

---

*) Aymer Vallance.

schen Genossenschaft. Als er sich in London zum ersten Mal heimisch machte, nämlich nachdem er das Oxforder College verlassen und die Architektenlehrzeit, die nur neun Monate dauerte, beendet hatte, lebte er mit Burne Jones in der engsten Vertrautheit, sie teilten ihr Zimmer und ihre Werkstätte, die sie gemeinsam besassen, und man weiss, welchen Anteil Burne Jones an der Gründung der berühmten Genossenschaft nahm — deren Seele Dante Gabriel Rossetti war.

Nur ein Wort über das geistige Band, das die Genossenschaft zusammenhielt. Sie bestand aus Rossetti, F. M. Brown, Hunt, Millais und Burne Jones. Diese Menschen hatten erkannt, dass die Malerei auf dem Wege eines unheilbaren Verfalles war. Er hat mit Raphael begonnen, und kühn verkündeten sie es. Nach dieser Lehre bildeten sie ihre Kunstauffassung; an diese Meister, die vor Raphael geboren waren und arbeiteten, knüpften sie an. Morris formuliert selbst in einem Vortrag, den er

1880 zu Birmingham hielt, die folgenden Prinzipien:

1. Der Künstler soll seine Inspiration aus den natürlichen Quellen schöpfen, und nicht aus den akademischen Konventionen.

2. Seine Werke sollen eine epische Qualität haben.

3. Kein Bild ist vollendet, wenn es nicht etwas enthält, was über die Darstellung eines Ereignisses hinausgeht. Es muss eine entscheidende harmonische und bewusste Schönheit besitzen, es muss ornamental sein und den vollständigen Teil eines Ganzen von Schönheit, eines Raumes, einer Halle oder einer Kirche bilden.

Morris ist also ebenso wie seine Freunde von der mittelalterlichen Atmosphäre durchtränkt, in welcher jener gelegentlich englische Italiener von Genie Dante Gabriel Rossetti jene festhielt, die seinen Glauben ergriffen.

Er selbst war in die italienische Seele des 13. Jahrhunderts unter der Leitung seines

Vaters, des Dante-Übersetzers und Dante-Kommentators, tief eingedrungen, und Morris hätte das Bekenntnis von Burne Jones zu dem seinigen machen können: »Ich bin kein Engländer, ich bin ein Italiener des 15. Jahrhunderts!« Nur ist die nationale Bestimmung Morris' eine zu enge. Er gehört der mittelalterlichen Welt an, und die Quellen seines dekorativen und seines literarischen Werkes sind darin zu gleicher Zeit enthalten.

Ich nenne sie, die Handschriften, die den Heldenzyklus der Tafelrunde erzählen und illustrieren, die Legende vom heiligen Gral, die »Arthur-Sagen«, und alle jene wunderbaren Schriften des Mittelalters.

Der zweite Grund, der ihm keine Wahl über den Charakter liess, den er seinen kunstgewerblichen und dekorativen Werken, die er vorzunehmen begann, geben musste, war der, dass er bei der Anknüpfung an die Künste, die Ruskin mit seiner Zauberstimme zum Leben erweckt hatte, über alle

Epochen der Abirrung hinauszugehen hatte, dass er Formen der Kunst, die unter den Stilen Louis XVI., Louis XV. etc. bekannt sind, die italienische Renaissance, die vlämische Renaissance etc. ausser acht lassen musste, dass er erst bei einer Epoche anhalten durfte, wo ihm das Prinzip gesund, rationell und genügend saft- und blutvoll erschien, dass es die Frucht nähren konnte, die er trug! Keine Epoche war mächtiger als jene Epoche des gotischen Stils, keine war gesünder, keine rationeller, und Morris erkannte auch, dass »für die Zukunft kein Stil möglich ist, ausser dem gotischen, der nach einer Entwickelung von mehreren Jahrhunderten und nach einem willkürlichen Hin flüchten zu einem Stil, der seit langem alle Lebens- und Wachstumselemente verloren hatte, in sich noch genug Fähigkeiten der Verjüngung und Entwickelung trägt!«

Hier ergibt sich, dass die beiden bezeichneten Ursachen gleich sind. War Dante Gabriel Rossetti nicht in einem ähnlichen

Prozess zur Formulierung seiner Kunstreligion gelangt: die wahre Tradition der Kunst läge jenseits Raphael, und diesseits sei die Decadence?

Die bis in die Gegenwart noch nicht geschriebene Geschichte des Hauses Morris & Co. steht heute in dem umfangreichen Buch, in welchem M. Aymer Vallance alle Taten, Handlungen und Werke von Morris mit peinlicher Sorgfalt aufgezeichnet hat. Sie stellt fest, dass die ersten Versammlungen im Hause von Ford Madox Brown stattfanden, er wäre der Initiator gewesen, William Morris der Organisator.

Wem gebührt in Wirklichkeit der Gedanke der Gründung einer industriellen Firma, wo alle verkauften Produkte höchst künstlerisch sind und doppelt wertvoll darin, dass sie in gewerblichem Zusammenarbeiten erzeugt werden, anders als durch die Mittel einer absoluten Unterordnung, massloser Überanstrengungen und vertierender Arbeitsweisen?

Das war 1861, und zwei Jahre vorher, 1859, hatte sich Morris gelegentlich seiner Verheiratung ein Haus gebaut. »The Red House«, für das er die ganzen Möbel geschaffen und dessen ganze innere Ausstattung er geleitet hatte.

Es handelt sich nur um einen Schritt für den, der sich der Mühe unterzogen hat, sein Haus selbst zu bauen, seine Möbel selbst zu entwerfen, die Ausschmückung selbst zu leiten, um jener zu werden, der es auch für andere tut. Das liegt darin, ich habe es mehrmals gesagt, dass die meisten Menschen sich einbilden, sie könnten diese Geschäfte nicht selbst besorgen, gewisse Eigenschaften oder Kenntnisse fehlten ihnen dafür. Das ist bloss eine sehr schlechte Denkgewohnheit, und hier liegt noch eine schöne Aufgabe vor: der sein, der im Herzen der Menschen das Bewusstsein der Verantwortung erweckt, die sie bei diesem so innerlichen und individuellen Geschäft, wie es das Bauen seines Hauses ist, auf sich nehmen. Hier ist ein

Ausgangspunkt für die Erziehung, alle Anstrengungen sollten nach diesem Ziele zusammenlaufen, und wenn der junge Mann alles weiss, was er dazu nötig hat, dann soll er an andere Beschäftigungen denken und sich eine Gefährtin wählen.

Mr. Aymer Vallance sagt von The Red House:

»Ein Schriftsteller bezeichnet im Studio dieses Haus als einen wunderbaren roten Bau, der das Prototyp aller jener Häuser des nach der Queen Anne benannten Stiles sei, obgleich er, dies nebenbei gesagt, fast vollständig gotisch ist, wahrscheinlich mit starkem französischen Einflusse. Es ist in der Tat darin bemerkenswert, dass es das erste Beispiel für die Wiederanwendung roter Ziegel bei Wohnhäusern ist. Es ist von unregelmässiger und malerischer Konstruktion. Es hat einen architektonischen Charakter, der es von jenen Zeitgenossen der gemeinen Square box-Ordnung unterscheidet, die in dieser Epoche allgemein

angenommen schien. Für diese Zeit war das Haus eine kühne Neuerung, deren ausgezeichnete Resultate man nicht leugnen kann.«*)

The Red House war also das Ei, aus dem die Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. hervorging, die bestand aus den MM. Madox Brown, Maler; D. G. Rossetti, Maler; E. Burne-Jones, Maler; Arthur Hughes, Maler; Ph. Webb, Architekt; P. P. Marshall, Ingenieur; Ch. Jos. Faulkner.

Auf den Schultern von William Morris ruhte die ganze Verantwortung für einen solchen Versuch, einen der kühnsten, den man in dem Zeitalter, das ich mit den Engländern gern »the Victorian age« nennen will, gemacht hat.

Morris teilte sich so sehr, dass er sich selbst fragte, »welche der besonderen verschiedenen Persönlichkeiten, die er verkörperte, wohl seine eigene wäre«.**) Binnen

*) Aymer Vallance, William Morris.

**) W. Crane, Progressive Review, 1896.

einer ausserordentlich kurzen Zeit hatte er eine beträchtlich grosse Zahl von Werken hervorzubringen; die einen wurden der jungen Firma aufgetragen, die anderen bildeten die Grundlage des Hauses, das in der Folge William Morris & Co. wurde.

Folgendes sind die Erzeugnisse des Hauses; sie beziehen sich auf

Glasmalerei (Glasfenster),
Tapetenfabrikation,
Fabrikation bedruckter Stoffe,
Fabrikation gewirkter Stoffe,
Teppiche,
Keramik,
Möbel,
Buchdruck.

Morris unterrichtete sich, als ein Mensch, der zum Befehlen bestimmt ist, der dem Gang des Augenblicks einen anderen Antrieb gibt, über die Fabrikation aller Elemente, die das moderne Haus bildeten. Er sah voraus, dass alle Menschen und alle Dinge, die diese Gewerbszweige bilden, sich gegen ihn wen-

den würden. Er verhehlte sich nicht, dass man ihm oft ein Bein stellen würde, nicht das Gelächter, das sein Sturz erregen würde und auch sein Bankerott, dem er sich aussetzte, weil sein Versuch sich zwingenderweise in einer Handelsorganisation, in einer Organisation von Werkstätten und einem Kaufhaus verdoppeln musste.

Er unterrichtete sich regelrecht, begann beim Handwerk, bei der Handhabung der Werkzeuge und passte ihnen seine Absichten, seine Entwürfe an. Auf den ersten Blick lassen seine Werke in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes ein regelrechtes und ehrliches Ansehen erkennen, eine der Fabrikation entsprechende Ausschmückung. Die Verzierung ist bei Morris eins mit dem Gegenstand, mit dem geschmückten Werk. Eines wie das andere wurden zur nämlichen Stunde geboren, in gleicher Weise aufgefasst. Hier gibt es nicht die landläufige gegenwärtige Überhäufung mit Verzierungen, diese »Applikation«, wie es heute heisst.

Das ist in der Tat nur eine gewisse Verzierung, eine gewisse oberflächliche »Applikation«; dieses Etwas von besonders Liederlichem, das in der letzten Minute an den Gegenstand angebracht wird; und alles das geschickt verhehlt, was es daran Mangelhaftes gibt, könnte die abscheuliche Qualität des Stoffes, aus dem es besteht, die Langeweile, mit der es hergestellt wurde, die egoistische Brutalität desjenigen, der die Fabrikation erzwang, leicht enthüllen.

Wenn es ein Werk der bildenden Kunst ist, jenes Etwas von besonderer Geschicktheit und Abschwächung, das bei einem plastischen Werk jedes Relief der Form abglättet, den Grundzug ertränkt und die lebhaften Färbungen zerschmelzt.

Wenn es ein musikalisches Kunstwerk ist, jenes Etwas, das den Aufschwung tötet und die Phrase in einem lymphatischen Krampf fallen lässt.

Auf diese Art verstehen in der Gegenwart die meisten von uns, was die Kunst

zu den Gegenständen, zu den Dingen des materiellen Lebens beisteuert. Der Beitrag im Sinne von Morris war greifbarer; von der Quelle an aufgezeichnet, befand sich die Kunst im Herzen des Gegenstands, sie war dort niedergelegt wie der Samen ins Herz der Blumen, wie der Keim in den Schoss des Weibes. Dann entsteht ein schlichtes, ausgeglichenes Werk voller Ordnung, das aus dem Stil herrührt, wenn wir endlich das höchste, das allgemeinste Wort anwenden wollen.

Nun sehen Sie, meine Freunde, diesen Menschen, der ein Dichter ist, den jene, die von ihm nur seine Gedichte kennen, als einen echten, unbussfertigen und wenig praktischen Träumer erkennen, dieser Dichter, der mit den Werkzeugen alter Gewerbe umstellt ist, mit einfachen, Holzschnitt-Platten, mit einer Handpresse, nun sehen Sie diesen Dichter, wie er die Industrie erobern will! Unvernünftig genug, sagen Sie? Und dann hat dieser Träumer, der auch eine weiche

Seele und Mitempfindung mit dem Elend der Arbeiter hat, das Herz voll Beklemmung gehabt und in den höllischen Hütten, wo das Kapital sie zusammenpfercht, den Schwindel bekommen; es hat ihm zwischen den Mauern, wo diese Tätigkeit sich gemeinsam vollzog, an Licht gefehlt und an Luft, und da drunten, ausserhalb der Stadt, »in köstlichen Landschaften mit einer fetten, freigebigen Natur, unter dem Schatten mächtiger Bäume, inmitten eines unendlichen Wiesenlandes, hat er die Kunstwerkstätte von Norton-Abbey errichtet. Kunstwerkstätte, das hässliche Wort, das die Vision von scharfem Rauch von Maschinerien erweckt, die in ihrer unpersönlichen Arbeit brummen. Nein, nichts von alledem, sondern eine Art von grossem Meierhof mit einem einzigen Stockwerk, im Grünen, am Ufer eines kleinen Flusses, ‚dem Wandle', der sich in einem Weg voller Frische und fröhlichem Gemurmel windet«.*)

Dieser Mensch war verrückt, nicht

*) G. Mourey, Passé le Détroit.

wahr? O gewiss, man hätte ihn für verrückt gehalten, hätte er keinen Erfolg gehabt.

Aber siehe da, das Unternehmen gelang glänzend, und der Mensch, der Dichter, der diese unqualifizierbare Kühnheit besass, vollzog ausserdem jene doppelt heroische Tat, im Herzen von London ein Magazin zu eröffnen, darauf seinen Namen zu schreiben: »William Morris, Kaufmann«, und dann alle seine Handelsverbindlichkeiten zu erfüllen.

Er gab den habgierigen Händlern eine Lektion, eine andere den hochmütigen Poeten.

Ich glaube, eine solche Tat ist geeignet, den Zusammenbruch zu beschleunigen! Das Land, in dem sich eine solche Handlung vollzieht, ist untergraben; ein Jahrhundert, das einen ehrlichen Kaufmann gesehen hat, ist verurteilt und jene, die ein solches Beispiel herumrühmen und verbreiten, sind sicherlich schlecht gesinnt.

Jetzt ist freilich der Kaufmann tot, aber die Tat dauert, die Macht seines Namens

und seines Beispiels sind unzerstörbar. Sein Name ist ein Programm und sein Werk fordert, dass es weiter geführt wird. William Morris erkannte die Gegenwart nicht anders, als dass er sie abscheulich fand. Nach dieser Feststellung richtet er sein Auge auf die Vergangenheit, die ihm köstlich erscheint; er betrachtet die Zukunft, die er in noch schönerem Lichte sieht. Das ganze Werk seiner Gedanken und seiner Hände schlägt eine Brücke über die Gegenwart. Sein Genie gefällt sich darin, den Übergang der intellektuellen und dekorativen Elemente längs des krummen Pfades von der Vergangenheit zur Zukunft zu bewerkstelligen. Er verjüngt sie durch das Wunder seines Glaubens daran, und findet sie wiedererstanden in der Zukunft. Unter der Krümmung sind wir, ist unser Leben, ist unsere Gesellschaft. Wir halten die Augen gespannt gerichtet auf die Vollendung dieses wunderbaren Ereignisses, aber enttäuscht darüber, dass uns nichts davon begegnete, das uns die Freude daran

gestattete. Das Wunder ist über unseren Häuptern wie ein Lichtstrom vorübergezogen, die Wolke, die einen wohltätigen Regen versprach, weggezogen, um ihn anderswo niederfallen zu lassen!

Morris hat sein ganzes kunstgewerbliches Werk unter die Herrschaft des sozialistischen Ideals gestellt.

Er wollte Sozialist sein, weil nach seinem Denken der Sozialismus allein der Kunst, wie er sie auffasste, Raum schaffen, der Renaissance der Kunst, wie er diese Renaissance auffasste, Hilfe bringen konnte.

Nun ein Rekrut wie Morris erhebt das Ideal, dem er dienen will, in der Tat hat er den Sozialismus leidenschaftlich geliebt; er glaubte darin den grössten Vorzug, den man sich vorstellen kann, erkannt zu haben, denjenigen, das menschliche Herz von neuem mit dem Sinn der Kunst zu schmücken; nicht in dem engen Sinn, der eine würdelose Gesellschaft auf die Leidenschaft des Besitzes von Bildern und Statuen,

auf die eitle Anwesenheit bei Schauspielen eingeschränkt hatte, sondern in dem Hohen, Mächtigen und Gesunden, dass es kein Ding, keinen Gedanken, keine Empfindung geben solle, zu denen die Kunst nicht beigetragen hätte.

Ich führe Sie also natürlich zu der Ruskinschen Kunstformel zurück, denn als Sozialist war Morris noch weit mehr der Fortsetzer des konservativen Ruskin als in dem, was er kunstgewerblich verkörperte.

Er hatte die moralische und revolutionäre Tragweite Ruskins Definition der Kunst erkannt: die Freude, die der Mensch empfindet, während er sein Werk schafft, und er sann darauf, sie als Inschrift auf die Mauern aller Kunst- und Gewerbeschulen setzen zu lassen, wo sie durch ihre fortwährende Suggestion zur Führerin aller würde, die einen Augenblick über ihre Konsequenz nachdenken, und ebenso kühn wie er wünschen, dass die Gesellschaft sich dahin umbilde, dass die Ar-

beit wieder eine Freude werden könne, die grösste Freude nach derjenigen, Kinder leben und wachsen zu sehen.

»Ich würde mich schämen,« sagte Morris in der Reihe von Vorträgen, die er unter dem Titel »Kunsthoffnungen und Kunstsorgen«*) gesammelt hat, »ich würde mich schämen, wenn ich Sie glauben liesse, dass ich die Arbeiten jener, auf denen die meinigen ruhen, vergesse . . . und die meine Hoffnungen und meine Wünsche in den klarsten und beredtesten Worten, die jemals ein Mensch verkündete, formulierten.«

Und wiederholt beharrt er bei dieser Quelle; er besteht darauf mit destomehr Vergnügen, scheint es, als er zu denken gibt, ohne indessen jemals seinen Gedanken klar auszuprägen über die seltsame Stellung jenes Mannes — Ruskin —, welcher der ganzen Welt die Augen öffnete und ihr die tiefste Sehnsucht nach einer Umwälzung der

*) Deutsch bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Gesellschaft ins Herz legt, ihr das sicherste Mittel angibt, diese neue Sehnsucht zu verwirklichen, selber aber fern der Lehren bleibt, mit denen er den Mut entflammte. Er bleibt »Tory«.

Und dieser Mensch ist sehr sanft und sehr gut.

Sein Traum einer zukünftigen Gesellschaft entsprach jenem, den er über die Bestimmung einer Gruppe von Menschen hegte: es ist der Traum eines Menschen, den wir bald die Spinnräder, bald die toten Gewerbe, wie mit einem Zauberstabe wieder aufwecken gesehen haben und der, sobald er dem Lande vertraute, das als Übungsfeld für ein ideales Leben dienen sollte, »alsbald in seine Postchaise stieg, mit seinem »Gorgeous« Postillon und dem ganzen malerischen veralteten Pomp eines Grandseigneurs des 18. Jahrhunderts. Und fröhlich verschwand er in einer Staubwolke vor den Augen dieser erstaunten und abgekühlten Deisten, Nonkonformisten und Quäker«.

»Wir wollen versuchen,« ruft Ruskin, »irgend einen kleinen Winkel unseres englischen Landes schön, fruchtbar und friedlich zu machen. Wir werden dazu keine Dampfmaschinen und keine Eisenbahnen haben; wir werden dabei keine Geschöpfe ohne Willen und ohne Gedanken haben; es wird keine Unglücklichen geben als die Kranken, und keine Müssigen als die Toten. Wir werden dort weder die Freiheit verkünden, vielmehr einen beständigen Gehorsam gegen die anerkannten Gesetze und bestimmte Personen, noch die Gleichheit; wir werden vielmehr jede Überlegenheit, die wir auffinden können, ins Licht setzen und jede Minderwertigkeit verwerfen. Wenn wir irgendwo hingehen müssen, gehen wir ruhig und sicher, nicht im Verhältnis von 60 Meilen die Stunde unter Lebensgefahr; wenn wir irgend etwas tragen müssen, tragen wir es auf dem Rücken unserer Tiere oder auf dem eigenen, auf Karren oder Booten.

Wir werden einen Überfluss an Blumen

und Früchten in unseren Gärten haben, eine Menge von Getreide und Gras auf unseren Feldern und wenig Ziegelsteine. Wir werden etwas Musik und Poesie haben; die Kinder werden in diesem Landwinkel singen und tanzen lernen, vielleicht werden es einige alte Leute zu rechter Zeit ebenso machen. ... Allmählich würde sich irgend eine Kunst oder höhere Phantasie unter uns offenbaren, werden schwache Strahlen der Wissenschaft uns leuchten — der botanischen, obwohl wir zu ängstlich sind, um die Entstehung der Blumen zu diskutieren — der historischen, obwohl wir zu einfach sind, um die Geburt des Menschen in Zweifel zu ziehen, wer weiss! Vielleicht sogar eine Weisheit ohne Berechnung und ohne Begierde wie jene der naiven Magier, die dieser Geburt Geschenke von Gold und Weihrauch darbrachten.«*)

Der Traum von William Morris gleicht wohl dem Ruskins, aber er fand, um ihn

---

*) Ruskin.

auszudrücken, ehe er ihn in weitläufige literarische Form brachte in »News from nowhere« einen der klarsten Sätze, die der Sozialismus verkündete.

»Es ist gerecht und notwendig, dass alle Menschen eine Arbeit zu tun haben, die würdig ist, getan zu werden und aus sich selbst dabei eine Befriedigung gewährt; und die unter solchen Umständen getan wird, dass sie weder überanstrengend noch beunruhigend wird.«

Morris selbst sagt, »dass das Antlitz der Erde sich wandeln würde, wenn es die Gesellschaft anerkennen könnte, dass die Unzufriedenheit und die Klagen und die Unehrlichkeit verschwinden würden.«

Aber der Preis, um das Glück der Welt herbeizuführen, wäre, schreibt er: »die Revolution.«

Die politische Entwickelung von William Morris erfolgte in einer geordneten und logischen Bahn; er befand sich zuerst in

einem opportunen und scharfsichtigen Zusammenhang mit dem Radikalismus, darauf fand ein beständiges und fortgesetztes Fortschreiten vom demokratischen Sozialismus zum reinen Kommunismus statt.

Diese Erweiterung des sozialistischen Ideals erfolgte von 1881—1889.

Zunächst ist seine einzige Sorge — oder beinahe die einzige — das »ökonomische Problem«. »Es ist der Aronstab,« sagte er, »der alle anderen verschlingt.«

Und er will sich in den wissenschaftlichen Sozialismus einführen, er will das Kapital von Marx lesen, aber er gesteht, dass die Verworrenheit des Buches in dem rein ökonomischen Abschnitt »seinen Geist die Todesangst leiden lässt!« Und Gespräche mit Mr. Hyndmann und den Hauptpersönlichkeiten des modernen englischen Sozialismus, mit den MMr. Bax und Schen, leisten mehr für seine Unterrichtung. In diesem Augenblick lässt er sich in die demokratische Föderation aufnehmen, deren Sta-

tuten denjenigen unserer gegenwärtig fortgeschrittenen Demokratie gleichkommen.

Die 1884 von der »Social Demokratic Federation« erlassene Proklamation stellt das Mass dieses Radikalismus auf: »Die Einführung freier Zustände der Gesellschaft, begründet auf die politische Gleichheit, mit den gleichen sozialen Rechten für alle und der vollständigen Freiheit der Arbeit.«

Der Vormarsch rief eine Spaltung hervor, und im selben Jahre 1884 gründete sich die »Sozialistische Liga«.

Ihre Zeitung, The Commonweal, erscheint, und der Leitartikel von der 1. Nummer im Februar 1885 ist von Morris geschrieben und von ihm unterzeichnet: »Es ist unsere Pflicht, das elende System ohne Ermatten anzugreifen, da es der Kultur in einer Gesellschaft von Armen und Reichen, von Sklaven, und Herren von Sklaven ein Ende bereiten würde.«

Das Ziel der Liga ist: »Jede Unterscheidung von Klassen und Nationalitäten

zu bekämpfen.« Es war im ganzen der Versuch einer teilweisen Erhebung der Internationalen, die dank den politischen Forderungen, den Parteiarbeiten, den parlamentarischen Geschicklichkeiten, an denen ein Poet wie Morris nichts begreifen konnte, alsbald diesen Charakter verlor.

Und es ist besser, dass er nichts davon verstanden hat, er hat seinen Vormarsch fortgesetzt und die Forderungen, Manöver und Geschicklichkeiten »jenes ökonomischen Halbfatalismus gewisser Sozialisten erklärt, deren Gesichtspunkt entmutigend und tödlich ist«; später kritisiert er streng die Hoffnung: »sich mit allen Aufgaben des Lebens auf die Schultern einer Abstraktion mit dem Namen Staat zu verlassen.«

Es sind Worte von Morris; sie kennzeichnen den Weg, den er durchlaufen, und könnten dem utopischen Roman Bellamys Im Jahre 2000 als Antwort dienen, von dem Walter Crane sagt: »Er drohte beinahe als getreues Abbild des einzig möglichen

sozialistischen Staates acceptiert zu werden.«*) William Morris schrieb als Antwort ebenfalls seinen utopischen Roman News from Nowhere, »Neues aus Nirgendland«.**)

Der Roman erschien im The Commonweal im Januar 1890 und umfasste 39 Nummern. Die Stimmung darin wird von einem Kritiker folgendermassen definiert: »Kein Gesetz, keine Rechtsanwälte, keine Richter, keine Regierung!« Ein anderer stellt den Eindruck der Leser dahin fest, dass die Freude an der Arbeit das Geheimnis der Kunst und der Zufriedenheit ist; ferner dass »die Entzückungen eines physischen Lebens auf der Erde der wahrhaft menschliche Zustand sind«.

Kropotkin schrieb in einem Artikel, den er am Morgen nach dem Tode von Morris veröffentlichte, »dass News from Nowhere der Ausdruck der idealen Gesellschaft sei,

---

*) W. Crane, Prog. Revue, 1896.

**) Deutsch bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

die von jeder staatlichen und klösterlichen Tradition am freiesten sei«.*)

Ausser denen glaubten verschiedene Kritiker in Morris den wissenschaftlichen Anarchisten zu erkennen, aber er selbst gebrauchte niemals dieses Wort und trug Sorge, 1889 in seiner Zeitung Commonweal zu erklären: »Ich will gleich sagen, dass ich mich für einen Kommunisten erachte und keine andere Benennung diesem Wort hinzuzufügen wünsche.«

Diese klare Auseinandersetzung erscheint im Augenblick, wo sich in England um das Wort »anarchistischer Kommunismus« eine Agitation erhob. Für eine Klassifikation seiner definitiven Meinung muss man auch jene nehmen, die ihm Kropotkin zuschreibt:

»Ich habe nicht gesagt, dass William Morris ein Anarchist war, er ist sein ganzes Leben ein freier Kommunist gewesen!«

Mit Riesenschritten wurde der Weg durch-

*) Kropotkin, Freedom, Nov. 1896.

messen. Morris hat seine Kampfbegeisterung in allen Strassenwinkeln von London erschöpft. Er sprach öffentlich, verkaufte sozialistische Schriften und stieg an jenem denkwürdigen Tage von Trafalgar Square auf die Gassen herunter.

Mehr denn je schlug er die Bahn seiner Ideale der Gerechtigkeit ein; aus seinem triumphierenden Kampfe gegen die Hässlichkeit erwuchsen ihm beständig neue Kräfte. Jedes neue Werk auf diesem Gebiete trieb ihn wie die Welle ein Boot und schwellte seine Segel.

Das Gefühl und die feine, künstlerische Empfindung, die er alle Tage in dem Werk seiner Hände, in seinen dichterischen Eigenschaften ausübte und entfaltete, lösten sich eiligst von dem Hader los, bei dem er zugegen war, von den Kompromissen, die er argwöhnte.

Er wollte rasch auf einer glücklichen Erde landen und nicht auf irgend einer abenteuerlichen Insel, sondern an einem Ort

und zu einer Zeit, wo die Gemeinschaft aus Menschen besteht, die diese Gemeinschaft so vollständig verwirklichen, dass darin keine Möglichkeit mehr vorhanden sein wird, dass jemand Grund hätte, seinem Nachbar zu schaden!«

Nur noch eines muss er sagen, aber diesmal muss er es laut rufen, weil er sich plötzlich allein fühlt; er hat die langsamer vorgehenden englischen Arbeiter allzusehr überholt, er ruft: »Die einzige Regel, nach der wir handeln sollen, ist das öffentliche Gewissen!«

Und jenen, die sich verspätet haben, sagt er, »dass alles, was sich in der sozialistischen Richtung diesseits des Kommunismus, der absolutesten Gleichheit der Lage, aufhalte, ein Kompromiss mit dem gegenwärtigen Stand der Gesellschaft wäre, ein Anhalt auf dem Wege zum Ziel, und alle wahren Sozialisten müssen zugeben, dass der Kommunismus die unerlässliche Entwickelung des Sozialismus ist.«

Hat seine Stimme weit genug gereicht? Hat das Echo den Ton seiner Worte weitergetragen?

Solche Erklärungen führten ihn zu einer unvermeidlichen Einsamkeit, und am 15. November 1890 schloss er seine Laufbahn des aktiven Sozialisten mit einem Artikel im Commonweal: »Where are we now«, worin er eine weise Bilanz aufstellt und in kühlen und berechnenden Worten, um jene nicht zu enttäuschen, die noch auf dem Marsche waren und denselben Weg wie er zu durchlaufen hatten, ermisst er seine eigene Enttäuschung.

Während dieser Zeit widmete er sich ausschliesslich dem Handwerk, das er zuletzt gelernt hatte: dem Buchdruck. Er zog sich dabei freiwillig in die Vergangenheit zurück und erfüllte jene Benediktinerarbeit, die auch, wenn sie seine einzige gewesen wäre, ihm eine Bewunderung ohne Grenzen eingetragen haben würde.

Man denke, was für Arbeit nötig war zur Schaffung seiner drei Typen von Schriftgattungen: die goldene Type, die Troytype und

die Chaucertype. Welche langsame und geduldige Durchsiebung aller Arten der vlämischen, französischen und italienischen Typographie!

Morris hat sich über diese Arbeit und über alle anderen Wege der Einrichtung seiner Kelmscott Press in einem Buch: »The Ideal Book« ausgesprochen, das ausserdem einen vollständigen Überblick über sein typographisches Ideal gewährt — ein Massstab, mit dem wir seine eigenen Bücher messen und feststellen können, dass der Meisterdrucker unseres Jahrhunderts sein Ideal erreicht hat, dass er unter allen Arbeiten seines so ausgebreiteten Genies, in ihnen, den rechtschaffenen und stolzen, kräftigen und klaren Blättern, die von einer ruhigen und ordnungsvollen Schönheit sind, es am vollständigsten erreicht hat.

Das erste Buch, das die Pressen von William Morris verliess, war The Story of the glittering Plain.*) Es erschien am

*) »Geschichte der glänzenden Ebene«, deutsch bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

31. Januar 1891, das letzte*) erschien kürzlich und nach seinem Tod.

In der vollkommensten Ruhe von Hammersmith, fern von jeder weltlichen und sozialistischen Agitation, lebte William Morris die letzten Jahre seines Lebens.

Ich fühle eine marternde Angst bei dem Gedanken, dass ein solcher Mensch keinen mildern Tod hatte und aus der Welt ging, indem er sich von allem zurückzog, sich die Augen bedeckte, um nichts zu sehen und seine Liebkosungen einem armen Tiere vorbehielt.

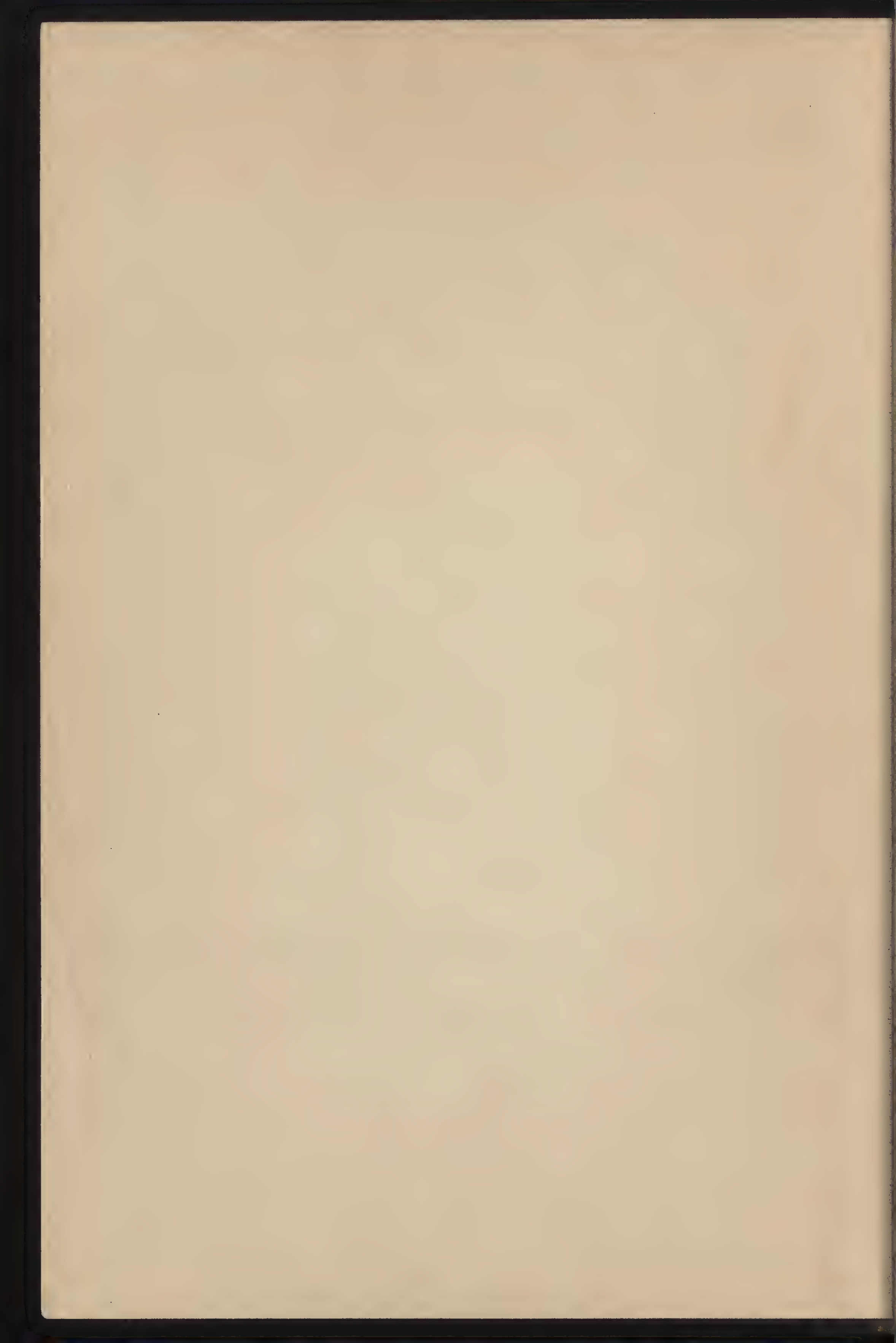
Es wäre vielleicht besser gewesen, nichts davon zu wissen oder wenigstens nichts davon gesagt zu haben; aber ich fühle mich schliesslich erleichtert, wenn ich Sie nach meiner Bewunderung auch an meinem Schmerz teilnehmen lasse.

Januar 1898.

*) Eine Bemerkung von William Morris über seine Ziele mit der Kelmscott Press; zugleich mit Tatsachen, die sich auf die Presse beziehen und einer mit Anmerkungen versehenen Liste aller darauf gedruckten Bücher. (November 1897.)

Prinzipielle Erklärungen

an Frau Dr. Förster-Nietzsche



Unverständigerweise habe ich die Erlaubnis zu der Ankündigung gegeben, dass ich heute abend über die grundlegenden Prinzipien sprechen würde, auf denen, wie ich ahne, unser heutiger Stil beruht.

Ich komme mir vor wie ein Baumeister, der den Plan gefasst hat, ein grosses Gebäude zu errichten und auf der Suche nach einer geeigneten Baustelle ist, der aber nur drei oder vier Steine mit sich führt. Wenn dieser Mann nun kühn seinen Plan verkündet, und wenn die, welche ihn umgeben, gewahr werden, dass er als ganzes Material nichts weiter besitzt als diese armseligen Steine, die er in den Händen trägt, so werden sie über seine Torheit lachen, wenn sie gutmütig sind; sind sie aber boshaft, so bemächtigen sie sich der Steine und werfen sie ihm an den Kopf. Sie werden dann

laut seine Torheit verbreiten und zu verhindern suchen, dass er sich ihr noch länger hingibt.

So lässt sich die Menschheit vergleichen mit Gutmütigen, die leicht lächeln und mit Boshaften, die immer bereit sind, die Hände zu ballen. Alle hüten sich in irgend einer Weise, irgend etwas zu schaffen; aber zwischen diesen beiden Extremen, die beide gleich unfruchtbar sind, wagen sich diejenigen hervor, die man so gerne für Toren hält. Aber stets sind es die und nur diejenigen gewesen, welche in der Welt und in allen Reichen das errichtet haben, was sie an Grossem und Dauerndem erworben hat.

Meine eigne Torheit erscheint mir nun um so grösser, als ich noch weniger feste Prinzipien zur Verfügung habe, als dieser als Beispiel angeführte Tor Steine zur Errichtung seines idealen Bauwerks besitzt. Kaum kann ich ein oder zwei Prinzipien klarlegen, und Sie erwarten doch, dass, wenn es sich darum

handelt, einen Stil zu schaffen, dazu eine beträchtliche und wertvolle Menge Stoff unbedingt nötig ist.

Aber ich will diese Dinge rasch ins Wirkliche übertragen und mein Bild mehr der Wahrheit zuwenden. Wahr ist nun, dass der Baumeister (ich will nicht sagen, dass er nur ersonnen ist, denn dieser Typus existiert wirklich), wahr ist, dass die Torheit des Baumeisters nur zum Teil besteht, nämlich darin, dass er sich mit Vorliebe dazu berufen glaubt, allein sein Werk aufzubauen, und dass er sich der Illusion hingibt, zu glauben, dass er allein dazu im stande sei. In Wirklichkeit aber sind es mehrere Menschen, die fast zu derselben Minute von derselben Torheit beherrscht werden, und alle zusammen arbeiten, ohne sich dessen bewusst zu werden, zu derselben Zeit, an demselben Werk. Ich weiss, dass ich allein nichts vermag, und ich versuche diejenigen herauszufinden, die mir »in dieser Torheit« vorangegangen sind und

auch alle diejenigen, welche mir folgen werden.

1. Von Anfang an erkläre ich, dass man zur Begründung eines neuen Stils weder eine beträchtliche Anzahl von Prinzipien, noch eine grosse Menge Material braucht. Die Stile, die dem unserigen vorangingen, hatten auch nur wenige Prinzipien und sind aus wenigem entstanden. Aus einem Artikel, den ich im Jahre 1897 im »Pan« veröffentlichte, zitierte man gern folgende Behauptung: »Ich behaupte, dass ich nichts entdeckt habe, wofern dies nicht eine grosse Entdeckung ist, dass, um eine Ausnahme in der ganzen Plejade der heutigen industriellen Künstler zu bilden, es schon genügt, ein vernünftiges Wesen zu sein.«

Die Vernunft und ihre Schöpfung: die Logik sind diese wenigen Prinzipien, aus denen die alten Stile entstanden sind, und darauf wollen auch wir den Stil unserer Zeit begründen. Heute, wo diese Kundgebung sich Geltung verschafft hat, erscheint

es mir selbst nicht als ein grosses Verdienst, dafür einzutreten, was sie verkündet, und es steht mir klar vor Augen, dass ich im Grauen des Unverstandes über das Sein und Erscheinen der Dinge des materiellen Lebens zuerst erkannte, dass die reine Vernunft im Sein und Erscheinen ihre einzig sichere, mögliche und ewige Schönheit ausmacht. So erkennt man erst in der schwarzen, eisigen Nacht die Macht und die Wärme der Sonne, und der Anblick eines Urbildes der Hässlichkeit lässt unsere Gedanken notgedrungen zu einem schönen, geliebten Gesichte hinüberschweifen.

2. Wie ein plötzliches Hellsehen und ein Erstaunen ohne Ende erschien es, dass niemand zuvor entdeckt noch verkündet hatte, dass die Menschen des Kontinents an einem so gleissnerischen Schmuck Gefallen fanden, wo nichts, was dazu gehörte, eine Form oder ein Aussehen hatte, die sich auf den Zweck des Gegenstandes und seine Bedeutung bezogen. Der Gebrauch

oder Nutzen, den man von den Dingen und Geräten erwartete, trat gewöhnlich vor dem äusserlichen Ansehen zurück, welches dazu diente, das für immer zu bemänteln, was im Gegenteil hätte zuerst hervortreten müssen.

Von jenem Augenblick an erforschte ich die äussersten Unwahrscheinlichkeiten, die übertriebensten Torheiten, und jetzt erfreue ich mich dessen gleich der Sühne eines Vergehens. Ich erwartete, dass wir einen totalen Zusammenbruch unserer Vernunft erleben würden, dass aber auch das Törichtste und Verblendetste in den uns umgebenden Gegenständen sicherlich auf all unser sittliches Tun und Denken bald von grösstem Einfluss sein müssten.

3. Man hat mich oft gefragt, was ich unter »moralischer Kunst« verstände; jetzt ist der geeignete Augenblick gekommen, dass ich diesen Ausdruck näher erkläre und und bestimme. Sie haben schon selbst herausgefühlt, dass ich das Wort Moral der

Unwahrscheinlichkeit, dem Falschen und der Torheit entgegenstelle. Ich sehe gern alles das als moralisch an, was mit der Natur der Dinge und den natürlichen Vorgängen im Einklang steht, ich behaupte, dass alles in der Natur nach dem Höhepunkt der Kraft, des Wohlbefindens und des Glückes strebt, und alles, was hiervon abweicht, nenne ich Unmoral.

4. Also anfangs empfand ich das Bestreben, mehr unter dem Impuls einer moralischen Notwendigkeit, als unter dem Impuls eines ästhetischen Gefühls zu handeln. Wo bleibt aber die Schönheit? — Wir werden später ihrer gedenken! Erst musste man sich mit der Vernunft beschäftigen, welche im Bereich der Architektur und der industriellen Künste in Gefahr schien unterzugehen; folglich musste man zuvor an sie appellieren, ehe an die Schönheit gedacht werden durfte. Übrigens wäre auch jeder Ruf nach Schönheit im Augenblick unnütz gewesen; diese irrte wie eine törichte Jung-

frau jahraus, jahrein unstet umher, verliebt in sich und nur in sich selbst. Sie predigte jedem, der es hören wollte, von der Widrigkeit eines haltlosen Daseins, dem jede Verbindung mit anderen Dingen fehlte.

Versuchen Sie doch etwas Ordentliches und Grosses mit einer so Erbärmlichen! — Die antike Schönheit ruhte seit langem, und die gotische Schönheit hatte ihr Ende voreilig in einer Reihe von immer nichtiger werdenden Offenbarungen selbst herbeigeführt, deren letzte — die Kunst des 19. Jahrhunderts — sich mit einer so entwürdigenden und willkürlichen Abgeschmacktheit darbot, dass sie immer wieder dieselben Motive verbrauchte, wie stumpfsinnige Greise Worte lallen, ohne ihren Sinn zu ahnen und ohne sich zu entsinnen, was sie stottern. —

5. In demselben Artikel des »Pan« — veröffentlicht im Jahre 1897 — bestätigte ich ausdrücklich meinen Glauben an die Logik und meine Überzeugung, dass der Stil

unserer Zeit um seines Gepräges willen aus dieser einzigen und ewigen Quelle schöpfen müsse. »Der Charakter meiner Werke im Bereiche der industriellen Kunst entspringt aus folgender Quelle,« schrieb ich: »Vernünftig zu sein und dementsprechend zu erscheinen. Darin liegt das Ungewöhnliche und Seltsame, denn ich würde wahrhaft vergebens nach einem sicheren Wege suchen, es anders als andere zu machen. Aber mein Ziel ist höher, als nur etwas neues suchen zu wollen; es handelt sich um die Grundlagen, auf denen wir arbeiten und einen neuen Stil errichten wollen.« Einigen von Ihnen könnte es seltsam erscheinen, dass ich für einen neuen Stil gerade dieselbe Basis vorschlage, auf der alle Stile beruhen; aber ich will Sie darauf aufmerksam machen, dass, wenn auch alle Stile des Altertums nur dieses hohe und einfache Gesetz gekannt haben, sie sich darum nicht in einem einzigen Ausdruck festgelegt und erschöpft haben.

6. Sofern dieses Gesetz einem gewissen Stoff seinen Gedanken und seinen Willen vorschrieb, sich also zum Werkzeug eines bestimmten Gedankens machte, den das Monument verkörpern und dessen Kultus es dienen sollte, änderte sich der Ausdruck; und das schmückende Ornament, das seiner Natur nach ein bestimmteres, empfindlicheres und wandelbareres architektonisches Element ist als das des angewandten Stoffes, trieb diese Veränderungen bis zum äussersten. —

Die Faktoren, die auf die Abänderung des Ornamentes gewirkt haben, sind empfindsamerer Art als die, welche in der Art des Bauens tätig gewesen sind, und wenn ich später von einem neuen Ornament reden werde, dem das Prinzip der Logik und der Deduktion nicht mehr wie früher fremd sein wird, müssen Sie sich nichts anderes darunter vorstellen als das, was der Wirklichkeit entspricht: nämlich, dass das Bedürfnis, logisch und vernünftig zu sein, neuerdings ein Gebiet betreten hat, das bis dahin

einzig der Gefühlsrichtung und der Befriedigung des Sinns für Äusserlichkeiten vorbehalten war, sei es, dass die Ornamentik unserem Empfindsamkeitsbedürfnis Genüge tat durch natürliche Elemente, welche sie bald als Symbole, bald als wirkliche Gegenstände dem Bereiche der Menschen, Tiere oder Blumen entnahm, sei es, dass sie unseren Gesichtssinn durch abstrakte Formen befriedigte, deren Kernpunkt der Rhythmus war, wie es auch bei der griechischen Ornamentik der Fall gewesen ist. —

7. Selbstverständlich ist das Prinzip der architektonischen Schöpfung, das auf der Logik und dem vernünftigen Sein der Dinge beruht, älter als meine Kundgebung; so weit wir in der Geschichte der Menschheit zurückgreifen, stossen wir immer wieder auf dieses Schöpfungsverfahren. Die Architektur entspringt von selbst und auf natürliche Weise aus demselben und verschmilzt leicht mit allen Gegenständen, deren die Menschen zur Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse be-

durften und bedürfen. In diesem Gebiet lässt sich nichts aufweisen, das nicht von dem architektonischen Keim durchdrungen wäre, und folglich ist alles demselben Gesetz unterworfen, dessen Erfüllung eine so zauberische Kraft ausübt, dass es selbst im Urzustande den Menschen vergönnt ist, mit einem Schlage zur reinen Schönheit zu gelangen, und vorwurfsfreie Formen zu entdecken, wenn sie nur zur richtigen Gestaltung dieser Formen den praktischen Gebrauch, den sie davon erwarten, im Auge haben.

Sobald aber diese Wesen einer niedrigen Kulturstufe versuchen, religiöse Ideen oder Gefühle mittels Bilder oder Formen in die Wirklichkeit zu übertragen, so verfallen sie auf die hässlichsten, absurdesten Formen und in die himmelschreiendste Geschmacklosigkeit.

Diese Wesen, welche im stande sind (um nur einige Beispiele anzuführen), Messergriffe von einer Feinheit des Baues, der dem unserer Violine gleichkommt, anzufertigen, und welche

in der Herstellung ihrer Korbflechtereien Beweise von so raffinierter Auffassung geben, wie wir sie selbst vielleicht nie zu geben vermöchten, diese Wesen verfallen in den Zustand niedrigster Roheit, sobald sie die Gestalten und Attribute der ihrem Kultus geweihten Götter zu ersinnen suchen.

8. Also weder die Attribute, noch der Gedanke der Religion können den Urmenschen zu dem Niveau erheben, wohin ihn die einfache Frage, wie und wodurch er am besten seine materiellen Bedürfnisse befriedigt, gebracht hätte.

Ich halte mich im Vorübergehen bei diesem Punkt auf, weil man zu lange gelehrt hat, dass das Prinzip der Kunst in der Religion läge, während es hier scheint, als ob die Schönheit eine ganz andere Quelle hätte, nämlich dass die Götter der Menschheit nichts gelehrt haben, dass sie im Gegenteil Nutzen gezogen haben aus dem Guten, was die Menschheit erworben hat und aus allem, was sie von der Schönheit im Laufe

ihrer allmählichen Schöpfungen der Dinge, deren Bedürfnis das Leben ihnen enthüllte und auferlegte, gelernt hat.

9. Schon ehe die Entdeckung der Werkzeuge und die Kenntnis der verschiedenen Stoffe den Menschen dazu gebracht hatten, die Dinge, deren er bedurfte, schöpferisch zu gestalten, brachte ihn die Logik dahin, in allen Dingen und Wesen, mit denen die Natur ihn umgab, die Eigenschaften des Nutzens zu erkennen. Dass der Wilde aus der Natur Früchte oder Teile der Tiere nimmt, um daraus seinem Leben nützliche Geräte zu verfertigen, liegt in der natürlichen Ordnung der Dinge, welche ihm für den Augenblick die Kenntnis des Materials und der Werkzeuge versagte, wodurch er später anderes ersinnen konnte; man findet aber eine überall sichtbare Spur von Logik oder vielmehr von Urteilskraft in der Wahl, die er trifft, indem er zur Herstellung eines Gefässes einen ausgehöhlten Kürbis und für eine Schale das Rückenschild einer Schildkröte verwendet. In ihnen hat

er die Form erkannt, die am besten den Zweck, den er davon erwartete, erfüllte, und als er später erst das Verfahren kannte, Ton zu kneten und zu trocknen, verliess er diese naturalistische Gestaltung und fand in der Bearbeitung des Materials selbst und im Mechanismus seiner Hände und Finger die wesentlichen und bis heute erhaltenen Formen des Gefässes.

10. Die Architektur fügte sich seit den ältesten Zeiten unter den Zwang dieser Evolution zu logischen Formen und Gestaltungen, die im Wesen jedes Stoffes ruhen, dessen freie Macht und Verwendung ihr zustanden. Zuerst waren es Steine und Marmor, dann kam die Reihe an die Ziegelsteine, heute sind es Eisen und seine Ergänzungen; aber jedesmal, wenn die Architektur die Vollkommenheit dieser wesentlichen Formen und Gestaltungen erreicht hat, erschlafft der gute Zug ihres Geistes, das heisst ihre Unterordnung unter die rein logische Vernunft, der sie allein diese Vollkommenheit verdankt.

Man kann ohne viele Beweise behaupten, dass die Tempel der ersten ägyptischen Dynastien mehr wert sind, als andere, die unserer Zeit näher stehen, dass der ionische Stil reiner ist und der Schönheit näher kommt als der korinthische, und dass der altgotische, den geflammten, der ihm so bald folgte, übertrifft. Nun werden wir bald erkennen, welches der Schmarotzer ist, der sich so gern in den Geist der architektonischen Schöpfung einnistet, und durch welche Mittel es ihm gelingt, ihn so schnell zu verderben.

11. Obgleich wir heute eine Vergangenheit von tausendjähriger Erfahrung, die sich auf ein und dasselbe Ziel konzentriert, hinter uns haben, in der Architektur die Entdeckung der wesentlichen Formen mit Bezug auf das angewandte Material gemacht haben, in den industriellen Künsten die Formen, die zur Befriedigung unserer Lebensbedürfnisse am geeignetsten sind, erkannten, stehen wir doch unter dem Niveau des Wilden, aber dieser

Zustand kann nur von momentaner Dauer sein. Ganze Generationen haben sich nicht dagegen aufgelehnt, in Kostümen, Möbeln und Häusern zu leben, die den Gipfel alles Unpraktischen und aller Unbequemlichkeit erreichten. Wie lässt sich diese Unterwürfigkeit eher erklären als alle anderen gemeinschaftlichen Bewegungen? Man muss sich mit dieser dürftigen Antwort begnügen, dass diese Unterjochung nur periodisch ist, und jedesmal dann eintritt, wenn unser logischer Sinn und unsere Urteilskraft geschwächt sind. Augenblicklich befindet sich die Menschheit in einem ähnlichen Zustand. Sie steht ausserhalb der Vernunft und ist gleich einem entgleisten Zug unfähig, auf seinem eisernen Geleise fortzukommen; diese erhabenen Parallellinien, auf denen wir im Geiste die Menschheit vorwärts schreiten sehen, vom Unendlichen ausgehend und ins Unendliche gerichtet.

12. Das ursprüngliche, natürliche und gesunde Verständnis hat sich in einem all-

gemein unsinnigen Dogma verloren, und wir sind nicht im stande, die Dinge ihrem geheimsten Sinne und ihrer richtigen Bestimmung nach zu erfassen. Daher erklärt es sich, dass unter allen denen, die unsere Wohnungen errichten sollen, wohl keiner den geheimen Sinn eines Hauses, noch die gesunde Freude zu ahnen scheint, die man empfindet, wenn man sich um des richtigen Begriffes willen, nur mit dem regelmässigen, leichten und beständigen Zusammenwirken seiner verschiedenen Organe beschäftigt. Daher erklärt es sich, dass keiner, dem wir die Ausführung unserer Möbel anvertrauen, vielleicht weiss, dass ein Schrank ein Bauwerk ist, wo die Gegenstände, die wir ihm anvertrauen, einen sicheren und einfachen Schutz suchen, und dass dieses Bedürfnis keinen symbolischen und schmückenden Gedanken zulässt, und dass ein Stuhl doch nur ein einfaches und bequemes Möbel sein soll, auf dem wir sitzen können?

Wie lässt sich sonst erklären, dass es heutzutage fast unmöglich ist, Gefässe zu finden, die man irgendwo anfassen kann, um sie von der Stelle zu rücken und um die Flüssigkeit herauszugiessen? Wenn man einen unserer etwas bejahrten Verwandten nach dem innersten Motiv eines Baues fragte, würde er nur antworten: »Das Motiv des Baues eines Hauses liegt in der Veranlassung, eine Fassade zu errichten, und der gute, bürgerliche Name des Eigentümers, sowie der Ruf seines Architekten hängen davon ab.« Es existieren nur zu viele Beispiele um uns herum, und von meinem Arbeitstisch aus konnte ich mit Musse, während ich in Berlin sesshaft war, ein solches Bauwerk betrachten. Die Spitze seines nachgemachten Giebels läuft in zwei enorme, gegeneinander gerichtete Voluten aus, ein gutmütig blickender Löwenkopf fügt sich zwischen den beiden Giebelschnörkeln ein. Dieser Löwe, welcher zwischen diesen beiden Ornamenten steht, die die Form von Widderhörnern haben,

trägt eine ungeheure, reichlich beladene Urne auf dem Kopf, der schwerfällige und starre Flammen entsteigen. Das königliche Tier frisst die rechtsgültige Krone einer Eiche ab, die zwischen den Fugen der Wölbung des oberen Bogens aus einem runden Fenster hervorspriesst, aus der die herrlichen Zipfel eines Gewebes herunterhängen, die wohl kein Windstoss je bewegen wird. Von jeder Seite, auf Konsolen postiert, wacht ein Obelisk wie eine Schildwache, und unter dieser wirksamen Aufsicht lassen sich tiefer unten zwei ziemlich nackte Frauengestalten nieder, die ihren Körper, ihre Gliedmassen und ihre Bewegungen symmetrisch, die eine nach rechts und die andere nach links, richten, und deren Aufgabe es ist, in die vergoldeten Trompeten zu stossen, um den Ruhm des Erbauers des Hauses und den Reichtum des Eigentümers zu verkünden. — Diese Gruppe rahmt den Zugang des Balkons der obersten Etage ein, und die Grundsätze dieser Art von Architektur erfordern, dass der obersten

Etage eine geringere ornamentale Wichtigkeit verliehen wird, als den anderen, dass die Abstufung genau berechnet, und die »Bel Etage« am reichsten ausgestattet wird. Ein Handwerker desselben Genres und derselben Bildung, welchen man nach dem Sinn eines Schrankes fragt, wird nicht einfach antworten, dass ein Schrank eine gut schliessende Kiste sein muss, bei welcher man die Türen nicht vergessen darf, damit man die besonderen Gegenstände, nach welchen seine Form und weiter nichts bestimmt wird, herausnehmen und hineinlegen kann, sondern dieser an Geschmack verdorbene Handwerker wird ein Buffet z. B. folgendermassen beschreiben: »Ein Buffet ist ein Tempel mit doppeltem Portikus, der auf grossen, schwarzen Halbkugeln, gleich Weltkugeln, errichtet ist, schwarz von der Bosheit der Menschen, die sich dort aufhalten; drei Klauenfüsse packen die Kugel an und steigen dann korkenzieherartig bis zum ersten Bort, dem Anrichtetisch, hinauf, den Faunköpfe

mittels ihrer Hörner bis zur richtigen Höhe bringen. Die Türfüllungen haben den Schein von Säulenstellungen, und die unendliche Perspektive der hölzernen Platten führt vermutlich zum Himmel, denn ein Engel in Reliefform glaubt dort die Winde gegen uns entfesseln zu können. Die Säulen sind nicht unterbrochen, sondern steigen ganz hinauf, und auf ihren Kapitälen klettern drei bizarre, nackte und mit ziemlich viel Fleisch ausgestattete Wesen. Sie erheben sich auf dem Karnies, wo ihre polizeiliche Unbeweglichkeit das Durcheinander einer Unzahl von Wesen, Sachen und Beiwerk, das da wimmelt, zu regeln scheint. Was soll man von diesem Leben auf einem Buffetkarnies anderes denken, als dass die beiden ergänzenden Gottheiten »die Gerechtigkeit und die Üppigkeit«, die man in den Türfüllungen des oberen Teiles des Buffets nicht vergessen darf, diese Verwirrung und Torheit in ihre althölzernen Seelen gebracht haben.« Dieser Handwerker würde das oder ähnliches gesagt

haben, wie der Steingutfabrikant in Betreff der schönsten Suppenterrine, die er gesehen oder selbst gemacht hat, folgende Erklärung geben wird: »Diese Suppenterrine ist so schön, dass niemand sich denken kann, dass es wirklich eine Suppenterrine ist; alle Dinge der Schöpfung, die nur irgend welchen Bezug mit dem Wasser haben könnten, das doch das unumgänglich notwendigste Element der Suppe ist, sind darauf angebracht.

Sie selbst stellt eine weite Kuppel dar, deren ganzes Gewicht durch Delphine getragen wird, die ihre ausgebreiteten Schwänze im Laube von orangenfarbenem Sellerie in Form eines Andreaskreuzes übereinanderlegen. Auf der Wölbung der Terrine ergötzen sich weisse Schwäne; in kühner Stellung stemmen sie Brust und Flügel gegen den Wind; mit aller Anstrengung recken sie ihre langen Hälse nach Blumengirlanden aus, die von Früchten, Muscheln und Schaltieren untermischt sind. Diese Girlanden laufen rund um das Gefäss herum, und zwei

Sirenen befestigen sie an beiden Seiten und drücken sie gegen ihren Oberkörper, den sie dann der Gewalt der Bedienten preisgeben, die diese blassen, zerbrechlichen Gestalten zwischen den Fingern zerdrücken, denn es sind doch die Henkel der Suppenterrine, deren Deckel eine wahre Vergötterung ist: Die Göttin des Meeres und der Liebe fahren auf dem Rücken eines Delphins dahin, eines roten Riesen, der aus der Nase zwei Strahlen einer so dicklichen, grünen Masse sprüht, dass jeder, der die Suppenterrine ansieht, ohne den Deckel aufzuheben und ohne sie zu beschnüffeln, behaupten kann, dass sie Kohlsuppe enthält.«

13. Ja, jetzt empören sich unser Blick und Verstand gegen das Törichte und das Lügenhafte solcher Gegenstände, die unsere Umgebung ausmachen, aber man darf sich nicht verhehlen, dass diese Empörung vielmehr das Ergebnis einer Rückkehr zur Vernunft als eine Evolution der Menschheit zum Schönen ist. Ich bin überzeugt, dass unser

Gefühl und unsere Moral dem Weg, den die Vernunft ihnen angiebt, folgen werden, und dass wir erst dann von allen Lastern geheilt sein werden, wenn wir dieselben als vernunftwidrig anerkannt haben. Aber unsere Seele scheint gestählter als unsere Augen, und diese wieder mehr als unser Gehirn.

14. Wir besitzen in der Tat ein unwiderstehliches Mittel, das Falsche und Törichte eines solchen Zierats zu entlarven. Es genügt, dass ich getreulich darüber schreibe und spreche. Sobald ich ausspreche, was ich gesehen habe oder was ich Ihnen zeige, so wird es unsagbar närrisch und lächerlich. Meine Beschreibung der Fassade und der Suppenterrine werden Ihnen im Gedächtnis bleiben, und Sie werden jedesmal darüber lächeln, wenn Sie daran denken, während aber Ihre Augen hundertmal täglich unendlich viel lächerlichere Gegenstände sehen, und Sie bei ihrem Anblick keine närrische Freude, kein Gefühl des Lächerlichen empfinden. Dies bestätigt unsere Be-

hauptung, dass unser Gehirn gesunder geblieben ist, als unsere Augen. Sobald aber unsere Vernunft ihre Macht wieder geltend macht, werden wir uns ihren richtigen Forderungen unterwerfen. Ich denke nicht daran, Ihnen irgend ein Recht zu nehmen, denn ich kenne die aufrichtige Freude, die man empfindet, wenn man sich dem reinen Genuss seines Auges überlässt. Aber dieses Sichhingeben ist nie so gänzlich, als dass die Vernunft nicht auch dabei zu ihrem Rechte käme. Die Vernunft beherrscht diesen Genuss noch mehr als man denkt, und ich glaube, dass niemand die Schönheit eines Baues geniessen könnte, dessen Dauerhaftigkeit zweifelhaft wäre, wie er auch an einem Gegenstand, der imitiert sein könnte, keine Freude haben kann.

15. Ohne die Intervention unserer Vernunft würden wir noch heute in der totalsten Unwissenheit über die wesentlichen Formen der Gegenstände leben, welche die notwendigsten Elemente unseres materiellen

Lebens ausmachen. Wir würden noch unter dem Regime der Imitation alles Materials stehen, aus denen diese Gegenstände gemacht sind, obgleich diese Imitation nur den einzigen aber unwiderstehlichen Vorteil hat, weniger teuer zu sein.

16. Sobald heute ein neues Material erfunden oder entdeckt ist, fragt man sich sogleich, welches der schon vorhandenen Materialien das neue am besten imitieren könnte: Stuck, Zement, Zelluloid und Linoleum kommen dabei in Betracht. Wenn man sich aber im Gegenteil fragte, ob das neue Material nicht die alten ersetzen könnte, und welchen neuen unbefriedigten Bedürfnissen es entspräche, so müsste diese Frage nur berechtigt erscheinen, und das Ergebnis dessen, um was es sich handelt, würde so seine Bestimmung auf normale Weise verfolgen, indem es die allgemein hervorgebrachten Formen durch noch nicht existierende bereichert. Dem Eisen, Stahl und Aluminium wäre eine ähnliche Zukunft beschieden. Man könnte wirklich

in Betreff der ersten Frage eine Klassifizierung der neuen Materialien anstellen und behaupten, dass der schlechte Zug unserer Zeit schon im Keime die wirkliche Bestimmung vieler Materialien erstickt, die nun der ewigen Nachahmung anheimfallen. Der Stuck wird für immer den Marmor ersetzen, der Zement den Stein, das Zelluloid das Elfenbein oder das Schildpatt, das Linoleum den keramischen Stein oder das Mosaik. — Vergebens fragt sich unser gesunder und unbefangener Menschenverstand, zu welchem Zweck diese unermüdliche und allgemeine Verstellung? Das Material, welches man für die Imitation wählt, ist an sich nicht hässlich, und ein jedes trägt Spuren einer besonderen Schönheit in sich, welche uns vielleicht für immer verschleiert bleiben wird. Der kaufmännische Begriff, den wir heute von einem Hause haben, will es aber so! Das Haus und das Mobiliar, für dessen Bau und Herstellung der Mensch seit Beginn der Welt gebührende und moralische Anstrengungen

gemacht hatte, waren auf die Stufe eines einfachen Gegenstandes gesunken, den man eben kauft, weil er einen Augenblick gefällt, und den man ebensoleicht aus dem entgegengesetzten Grunde wieder verkauft.

17. In einem Hause ist nicht nur das Material selbst das Lügenhafte, sondern die ganze Luft ist von diesem Geiste durchdrungen, der an allen darin befindlichen Gegenständen haftet. Alles trügt; die gemalten Tapeten, die die Wände und Mauern verleugnen, indem sie Büsche und Blumenhecken vorspiegeln, die Teppiche und Gewebe trügen, die Bilder trügen und versuchen uns glauben zu machen, dass die Natur wie geleckt aussieht und aus süsslich und willkürlich gewählten Farben zusammengesetzt sei! Die Porträts, die an den Wänden hängen, rufen Ahnen wach, die alle feierlich, alle tugendhaft und würdevoll waren.

Alles dies ist heuchlerisch; ich glaube nicht an diese allgemeine soziale Tugend,

noch an dieses armselige Hervorrufen der Landschaftsbilder, noch an die Blumen, die auf dem Boden wachsen und an den Wänden hinaufklettern können und welche ihre Lebenskraft nur aus unserer Sentimentalität schöpfen. Ich glaube nur, dass die Stunde gekommen ist, unsere Ungläubigkeit zu bekennen und festzustellen, dass alles von neuem angefangen werden muss, weil alles um uns herum hässlich geworden, da alles nur aus Lüge und Torheit besteht.

18. Zu wiederholten Malen wurde die Anklage gegen das 19. Jahrhundert wegen seiner absoluten Gleichgültigkeit gegen die Schönheit laut. Die Künstler riefen seit Anfang des Jahrhunderts lauter als andere, dass sie zu Grunde gingen, weil man sie nicht verstünde, und dass das 19. Jahrhundert in gänzlicher Vernachlässigung der Kunst enden würde. Also werden die Anzeichen nicht gefehlt haben. In dem Gebiet, das uns beschäftigt, haben die beiden be-

deutenden Stimmen Ruskins und William Morris' gegen diese Herabwürdigung gepredigt, und einer der beiden gab der Welt dasjenige, wodurch sie wieder zu Ehren gebracht werden konnte. Sei es, dass die Welt nichts von den begeisterten und richtigen Worten von Morris verstand, sei es, dass sie in seinen Werken nicht die offenbare Würde erkannte, die er in sie hineinlegte, — das Jahrhundert musste in beharrlicher Unbussfertigkeit enden.

Das alte Jahrhundert hat ohne Staunen die erstaunlichsten Entdeckungen, wie z. B. die Anwendung des Dampfes und der Elektrizität, hingenommen. Kaufleute berechneten sofort, welchen pekuniären Vorteil sie aus dieser neuen Welt von Maschinen, Werkzeugen, Hüttenwerken und Bauten ziehen konnten. Diese Hilfsquellen erschienen ihren Bestrebungen, sich zu bereichern, gerade passend, aber sie schöpften keine Belehrung, kein neues Konstruktionsgesetz, erkannten kein Zeichen von Schönheit in den für sie

geschaffenen Maschinen, Werkzeugen und Bauten. Die jüngeren, lebensvolleren Kräfte, die der heutigen Generation angehören, erkennen wohl, dass in diesen früher unbekannten Wundern mehr als ein Mittel liegt, sich zu bereichern, und ihr Urteilsvermögen, das sich bis dahin nicht dafür interessierte, wurde jetzt aufmerksamer und entdeckte schliesslich, dass die Schönheit dem vergangenen Jahrhundert nicht gefehlt hatte, sondern dass sie nur nicht anerkannt, noch gewürdigt worden war.

19. Wieviel Zeit brauchen selbst wir, um die Schönheit in den Werken der Ingenieure zu begreifen, und wenn nun irgend jemand die absolute Schönheit einer Lokomotive, einer Brücke, oder einer Glashalle zugibt, lächelt man über den Widersinn dieser Auffassung, die man gern als eine Verteidigung — trotz allem — des Modernen ansieht. Man lächelte so allgemein über die Verkünder der Schönheit der modernen Dinge — E. Zola und J. K. Huysmans waren

die ersten —, dass ich wohl behaupten darf, dass die Ingenieure selbst nichts dagegen einzuwenden hätten, dass sie aber wohl vielmehr die Schönheit ihrer eigenen Werke kaum ahnten, denn sonst wären einige zu strafbar gewesen, sie nicht besser verteidigt zu haben. Es gibt Entheiligungen der Kunst, die vor der Geschichte vergolten werden. Jemand der z. B. den elektrischen Glühkörper, diese bewunderungswürdige, nie dagewesene Form, so schön durch sich, wie die schönste je durch einen Künstler geschaffene Form, nicht gegen die verhassten Ränke der Industriellen, die sie jetzt entstellt haben, zu verteidigen verstand; ein andrer, der schöne, eiserne Brückenbogen über einen besonders legendenreichen Fluss geschlagen hat und sie nicht vor dem schmückenden Verfahren und dem unnützen Beiwerk eines Baumeisters schützen konnte; diese sind die wirklich Schuldigen. Ich will mich nicht länger bei diesen beständigen Übeltaten aufhalten, und bemerke, dass es Menschen in

unserer Zeit gibt, die Schönes geschaffen haben, einzig deshalb schön, weil die Dinge nach der Logik, nach der Vernunft, nach den Prinzipien des vernünftigen Seins der Dinge und nach den genauen, notwendigen und natürlichen Gesetzen des dazu verwandten Materials hergestellt wurden. Die Ingenieure stehen am Beginn des neuen Stils, und das Prinzip der Logik ist seine Basis.

20. Die genaue Kenntnis der wesentlichen organischen Bestandteile macht das hauptsächliche, unwandelbare Verdienst des Schöpfers aus, und seine Urteilskraft hat ihnen nur ihren richtigen Platz anzuweisen, damit ihre Wirkungen in Übereinstimmung stehen und sich nicht widersprechen. Was wir ausserdem noch besonders fordern, ist, dass das äussere Ansehen eines Hauses oder der Möbel diese wesentlichen Bestandteile, ihre Formen und ihre Zwecke mit Klarheit hervorheben. Das Äussere wird so ausdrucksvoller werden, aber es erhält diesen Aus-

druck nicht durch das Mittel der Ornamentik, wie man schon versuchte, wohl aber durch unsere wirksame Gehirntätigkeit, die mit dem Blick das ganze Spiel des Organismus verfolgt, sei es einfach oder kompliziert, persönlich oder allgemein, mässig oder üppig! Diese Offenheit trägt mehr als eine Befriedigung des Gewissens in sich, und wenn wir nun wüssten, dass alle diejenigen, welche auf der Strasse vorübergehen, bis in den inneren Gedanken des Baues unseres Hauses blicken wollten, und dass sie nicht umhin könnten, die Motive unserer Schöpfungen zu ergründen, nicht aus Neugierde, sondern aus dem Bedürfnis, über den normalen Zustand und den moralischen Geist unserer Schöpfungen aufgeklärt zu sein, und um aus dieser Erhellung Kraft zu schöpfen, dann würden wir unsere alte Welt nicht wieder erkennen, und wir müssten unser Leben, unseren Charakter und unsere Handlungen nach dieser Lauterkeit und der Notwendigkeit, unseren Mitmenschen offenen

Herzens und offenen Geistes entgegenzukommen, richten.

21. Seit langem hatte die Hülle aller Konstruktionen (ich dehne dies Wort vom Bau des Hauses bis zu dem des Kleides aus) jede Aufrichtigkeit und jeden organischen Ausdruck verloren, sie führte ein eigenes Leben ohne Zusammenhang mit dem, was sie umgab. Man verfuhr mit den verschiedenen organischen Bestandteilen eines Möbels oder eines Hauses, wie der Zuckerbäcker mit dem Zuckerwerk umgeht: er wirft es in den Beutel oder die Dose, die Sie gewählt haben, aber Ihre Auswahl kann sich von der einfachen papierenen Tüte, die zeigt, was sie enthält, weil sie sich an die Formen hält bis zu der vergoldeten Kanone aus Pappe, erstrecken.

Bisher schuf man Monumente und Gegenstände mit der gleichen Rücksichtslosigkeit, und so konnte die verdorbenste Phantasie befriedigt werden.

Wir werden wahrscheinlich noch lange gegen diese Überlieferung zu kämpfen haben, welche die Hülle (nämlich die äussere Gestaltung, unter welcher unser Werk sich darbietet) und den wesentlichen Inhalt voneinander trennt.

22. Jedoch, es geschieht, dass gerade die Schönheit auf natürliche Weise aus diesem normalen, logischen Schöpfungsverfahren entspringt, und wir sind nun dahin gekommen, nach Platons Auffassung kund zu tun, dass der wesentliche Charakter der architektonischen Schönheit der ist, was er immer gewesen ist: die vollkommene Übereinstimmung der Mittel mit dem Zweck.

Ich verlange, dass dieses Gesetz noch erweitert werde und fordere nämlich, ausser der vollkommenen Übereinstimmung der Mittel und Formen mit dem Zweck, auch noch Augenscheinlichkeit. Die Augenscheinlichkeit besteht in der Bewertung aller einzelnen organischen Teile, aller Mittel und Ergänzungen, deren man bedarf, um ihrer

Beihilfe und ihres Zusammenwirkens sicher zu sein.

23. In der Praxis aber erscheint dieses Gesetz der Schönheit für jedermann nur wie Berechnung auf Seltsamkeit, wie eine Manie, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken; wir ersinnen in der Tat Häuser, deren Anblick in keiner Weise an die unzusammenhängenden Massen erinnert, deren wenigst extravagantes Beiwerk aus unnützen Figuren, Türmchen oder Kuppeln besteht, diese schrecklichen Schmarotzer, die das Recht auf den ersten Platz beanspruchen und welche die logische Verteilung und Beleuchtung der Zimmer als Nebensache hinstellen, welche beim Anblick dieser Häuser ebensowenig zu erkennen sind, wie das Material, aus dem es gemauert ist und seine unumgänglich notwendigen Bestandteile. Wir behaupten, dass alles, was das eigentliche und besondere Wesen eines Baues ausmacht, offenbart und gekennzeichnet werden muss, und wir nehmen

ohne weiteres die Folgen hin, welche die Fassaden solcher Bauten verursachen, die nur zum Erstaunen und zur Heiterkeit derer dienen, die in der vollen Gleichförmigkeit aller Häuser eine Art von Schicklichkeit und guter Erziehung zu erkennen pflegen, deren Vorteil den Bewohnern zu gute kommt.

Wir ersinnen ausserdem Möbel, die kein unnützes Element leiden; bei ihnen lassen wir kein Stück Holz zu, das nicht seinen Grund hat und welches nicht einfach seiner Bestimmung entgegengeht und seinen Zweck erfüllt. Wir glauben wirklich, ohne deshalb eine Ausnahme sein zu wollen, dass es nicht ratsamer ist, eine Holzfüllung umzugestalten, damit sie den Schein eines entrollten Pergamentes erweckt oder eine Jagdtrophäe darstellt! Wir geniessen ebensogerne den natürlichen Reiz der glatten Oberfläche des Holzes, wie wir auch die Schönheit der Lisenen und des Gesimses, die ihren einfachen Zweck erfüllen, denjenigen vorziehen, die aus diesen Lisenen eine gewundene und

unruhige Säule oder eine Karyatide machen, aus diesem Gesims einen entsetzlichen Wirrwarr von übereinanderliegenden Profilen, die von einer Reihe schmarotzender Ornamente unterbrochen werden.

24. Aber wie viele haben die Ehrlichkeit, zu erkennen, dass wir danach streben, die Tradition wieder aufzunehmen, die beim Schaffen ihrer Werke nicht anders wie wir verfuhr, welche aber, weil sie für Bedürfnisse schuf, die wir jetzt bedeutend geändert haben, in keiner Weise, wenn nicht in ihrem Geist, die Formen vorempfinden konnte, mit denen wir heute umkleiden, was wir bedürfen?

Auf den ersten Blick könnte der Grund, dass unsere Schöpfungen so verschieden sind von denen der früheren Generationen, allzu einfach erscheinen und beinahe eine Enttäuschung, dass es allein die Logik und ein gefasster Entschluss sei, die einzelnen Glieder und die Bauweise hervortreten zu lassen, die das Wunder bewirken, etwas

noch nicht Dagewesenes zu schaffen mit Mitteln, die so alt sind wie die Welt selbst.

25. Ich werde leicht zeigen, wenn ich Ihnen einige Beweise vorführe, dass dieselben Prinzipien alle Künste beherrschen, welche sich auf die Befriedigung der Lebensbedürfnisse beziehen. Sie bleiben dieselben, sowohl für den Bau eines Hauses, für die Anfertigung eines Kleides, als auch für die Herstellung eines Beleuchtungsgegenstandes oder eines Schmuckstückes. Ihre Anwendung ist die gleiche, obgleich das Material der Gegenstände verschiedener Art ist. Das Gesetz der Logik und der Augenscheinlichkeit der verschiedenen Bestandteile ist elastisch genug, sich nach den besonderen Forderungen und der besonderen Schönheit eines jeden Materials zu richten. Sobald man entdeckt haben wird, dass die Schönheit des Holzes in der Aderung und in der Zartheit seiner Füllung besteht, wird man nicht mehr daran denken, die grossen, glatten Flächen mit Ornamenten zu bedecken. Da

die wesentliche Schönheit eines gewebten Stoffes in dem tiefen Faltenwurf beruht, so wird man sich hauptsächlich damit beschäftigen, Kleiderschnitte zu ersinnen, die das fördern, was entartete Praktiken zu leugnen suchten.

26. Für die Willkür, deren Unheil sich klar in den von mir beschriebenen Fassaden, Möbeln und Porzellangegenständen zeigt, ist das Gesetz der Logik die einzige Schranke.

Folgen Sie mir noch auf einige Gebiete des Kunstgewerbes, das die Willkür total verdorben hat. Unsere heutigen Schmuckgegenstände sind der minderwertigsten Erfindungskunst überlassen; und wenn der Vogel, der einen Brief im Schnabel trägt, ein etwas veraltetes und lächerliches Motiv geworden ist, sehe ich nicht ein, warum man das Lächerliche nicht auch an den gegenwärtigen Schmuckgegenständen wahrnimmt; welche eine Libelle darstellen, die über eine Blume auf dem Wasser dahin-

schwebt, oder einen Frauenkopf, der Perlen aus dem üppigen Haupthaar streut.

So lächerlich-sentimentale Gegenstände haben die Gemüter gewaltsam an sich gerissen, und doch hätte der Schmuck durch seine eigene Bedeutung nur in eine Sphäre von klaren, immateriellen Forschungen treten müssen. Der Schmuck kann seine Schönheit nicht irgend einem zweifelhaften Ding entlehnen; sie besteht nur in der vollkommenen Harmonie des gewählten Metalls und der Steine; in dem Gefühl, dass die Steine so gesetzt und verteilt sind, dass sie gar nicht anders stehen können, ohne sofort den inneren Rhythmus und die Harmonie des Schmuckstückes zu stören.

Nur die Werke, einerlei aus welchem Gebiet, deren sämtliche Teile in Einklang stehen, rufen den Eindruck hervor, dass sie unabänderlich sind, und verursachen eine unvergleichliche Erschütterung derer, die dafür empfänglich sind. Durch sie allein ist es uns vergönnt, die Ewigkeit zu spüren

und die Weihe alles Unwandelbaren und Heiteren zu geniessen.

27. Danach scheint es, dass ein solches Verlangen nach Heiterkeit zur Entdeckung eines Ornaments führen müsste, dessen Eigentümlichkeiten mit dem logischen und vernünftigen Prinzip des Schaffens verschmelzen würde. Ein naturalistisches, ja selbst stilisiertes Ornament würde nie den Eindruck der Unabänderlichkeit und den endgültigen Begriff der Dinge, die wir schaffen, vervollständigen. Zwischen einem stilisierten Ornament, dessen Motiv der Natur entlehnt ist, und dem Zweck, zu dem wir es bestimmen, liegt immer doch seine naturalistische Erscheinung und seine Bedeutung. Beide wollen ihre Rechte wahren, sie dulden wohl eine Stilisierung, welche den stilisierten Gegenstand in eine vereinfachte, veredelte Welt versetzt, aber sie werden sich nie in den Willen der reinen Ornamentik fügen, welche ihre Bestandteile aus

sich selbst schöpft und Formen schafft, indem sie sich auf die notwendigen, nötigen Konstruktionsmittel stützt oder der sonst toten Materie Leben gibt, mittels Licht und Schatten, die sie hervorruft und rhythmisch verteilt.

28. Das Ornament hat schon verschiedene Wandlungen im Laufe seiner Entwickelung durchgemacht; aber erst neuerdings verfiel man ins Naturalistische. Früher war das Ornament entweder geometrischer oder symbolischer Art, aber in beiden Fällen blieb es abstrakt.

Die symbolische Ornamentik entlehnte wohl der Natur die Gegenstände, denen sie eine ideale Bedeutung beilegte, aber sie wandelte sie entsprechend in Abstraktionen um. Diese haben ihren abstrakten Charakter so lange gewahrt, wie das Symbol beibehalten wurde, und wenn sie seitdem in dem Bereiche der Ornamentik geblieben sind, ohne irgend welche Bedeutung zu haben, kommt es daher, weil die Architektur und alle indu-

striellen Künste aufs Geratewohl ohne Prinzip und ohne Sinn ihre Kunst trieben.

29. Man kann aber behaupten, dass das Ornament abstrakter Natur ist, und es ist folglich keine aussergewöhnliche Erscheinung, dass man es wieder in seine richtigen Schranken weist.

Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornaments, das in der griechischen Architektur eine lebenerweckende Funktion ausübt, d. h. nichts Eigenes ausdrückt!

In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfuhren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen. Sie empfanden die Notwendigkeit, es da anzubringen, wo ein Vorsprung ohne Wirkung leblos blieb, da, wo eine tiefbeschattete Fläche sich befand, bei deren Anblick man ohne Ornament die schreckliche Ahnung des Nichts gespürt hätte. Bei den Griechen ist das Ornament das Leben, es hat das Leben

in sich, gerade wie der Dionysos-Kultus selbst. Die griechische Kunst ist bis ins Innerste von dieser Lebenssehnsucht erfüllt, und die griechische Ornamentik kommt diesem Verlangen zu Hilfe, bringt wirklich Leben in die Architektur. Eine solche Ornamentik offenbarte dem griechischen Künstler vorher unbekannte Formen, weil es seine einzige Sorge war, das sonst tote Material zu beleben und Rhythmus in den Raum zu bringen, den er aus starrer Lethargie erweckte.

30. Zwischen diesem Verfahren und dem unserigen liegt eine Welt von Verirrungen, von Missverständnissen, knechtischen Nachahmungen und Entwürdigungen. Einerseits dürfen wir keine Symbole mehr gebrauchen, und die Anwendung des rein geometrischen Ornaments scheint uns ebenso geistlos, wie das Verfahren, in irgend einen Stoff Blumen zu weben, an irgend einen Gegenstand ein Tier anzubringen, oder in die Möbel eine nackte Figur zu schnitzen; andererseits aber ist die

Unkenntnis, woher die Ornamente der antiken Kunst ihre Formen und ihr Leben entnommen haben, derart, dass die Anwendung noch geistloser ist als die Verwendung der natürlichen Dinge.

31. Die Aufgabe des Ornamentes in der Architektur scheint mir eine doppelte. Sie besteht teils darin, die Konstruktion zu unterstützen und ihre Mittel anzugeben, teils, wie ich schon beim griechischen Ornament erklärt habe, durch das Spiel von Licht und Schatten, Leben in einen sonst zu gleichmässig erhellten Raum zu bringen.

In beiden Fällen schöpft das Ornament aus dem Raum selbst, den es belebt, sein eigenes Leben, ja den Stempel seines ganz besonderen Ausdrucks und Lebens, weil es den Zufälligkeiten der verschiedenartigen Konstruktionen überlassen, ebenso verschiedenartig wie diese selbst sein wird.

32. Man kann daraus schliessen, dass die Anwendung des symbolischen Ornaments weniger rein war, als die, welche

der ornamentalen Aufgabe des Ornaments keinen Hintergedanken beimischt und ihrer unabänderlichen und vernünftigen Gestaltung in nichts im Wege steht.

Ich behaupte, dass man mit solchen Prinzipien gänzlich neue architektonische Ornamente schaffen kann, die Schritt für Schritt den Intentionen des Baues und den einzelnen Konstruktionsmitteln und Gliederungen folgen werden; — nach dem verwandten Material werden sie sich dann ändern.

33. Die Gesetze, welche die Formen solcher Ornamentik bestimmen, sind neu und noch nicht genügend erforscht; eines Tages aber werden sie wohl genauer bestimmt werden. Die Wissenschaft hat dieses Gebiet meines Wissens noch beinahe vollständig vernachlässigt, und wir wissen heute von der Linie nicht mehr, als wie der Maler Eug. Delacroix von der wissenschaftlichen Theorie der Farben ahnte, ehe Chevreul, Helmholtz und Rood deren Gesetze bestimmt

hatten. Heute muss jeder Maler wissen, dass ein Farbenstrich den anderen beeinflusst, nach den bestimmten Gesetzen des Gegensatzes und der gegenseitigen Ergänzung, er muss wissen, dass er nicht frei und nach Willkür damit verfahren darf. Ich bin überzeugt, dass wir jetzt bald eine wissenschaftliche Theorie der Linien und Formen erhalten werden.

34. Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte. Diese Wahrheit ist entscheidend, sie ist die Basis der neuen Ornamentik, aber nicht ihr einziges Prinzip. Ich habe schon mehrmals meine Vermutung ausgesprochen, dass man bald die komplementären Linien entdecken würde; aber ich will Sie nicht veranlassen, meinen Hypothesen zu folgen, und ich will nur das, was unbedingt zugegeben werden muss, hier erklären. Wenn

ich nun sage, dass eine Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Tatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm — dem Auge — Richtungen aufzwingt. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und sein so entworfenes, nach den Wirkungen der elementaren Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt diese unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung.

35. Wenn man zugibt, dass eine Linie eine Kraft ist, welche die mit ihr in Verbindung stehenden Linien beèinflusst, wie kann man dann gelten lassen, ohne diese Wahrheit umzustossen, dass wir in einem von Linien begrenzten Raum, die selbst

Kräfte sind und durch Einfluss wirken, dass wir in einem solchen Raum willkürlich eine Blume, ein Tier, ein menschliches Gesicht hineinkomponieren, welche sich nur auf die Gefahr hin, alles Blumenartige, Tierische oder Menschliche zu verlieren, diesen Einflüssen unterwerfen können?

Nach der Manier der Künstler zu handeln, in einen gegebenen Raum nach ihrem Geschmack und ihrer Zufallslaune, irgend welche Formen hineinzukomponieren, gleicht der Manier der Schüler, welche dem Lehrer anstatt einer mathematischen Aufgabe das Gekritzel seines Porträts oder das seiner Tochter vorlegen würden. — Diese Posse hat ebensowenig Bezug mit der zu lösenden Aufgabe, wie das von dem Künstler ersonnene Ornament auf das Problem Bezug hat, welches ihm die verschiedenen Kräfte — Linien —, welche den Raum begrenzen, in den er sein Ornament hineinkomponieren soll, zu lösen aufgaben.

36. Der Unterschied, der zwischen dem

neuen und dem naturalistischen Ornament liegt, ist ebensogross wie der zwischen etwas Bewusstem und etwas Unbewusstem, etwas Richtigem und etwas Falschem, etwas Gesundem, das Kraft gibt, weil es so ist, wie es sein soll, und etwas anderem, das der Willkür überlassen ist, die einmal irgendwo ein Motiv der Natur entnimmt, aber welche mit demselben Recht das Gegenteil hätte wollen können, etwas nach den wirksamen Gesetzen der Harmonie der Formen und hierin Bestimmtes und etwas Ungeordnetem, Chaotischem, das aus der wunderbaren Verkettung aller Dinge mit den Naturgesetzen hervorgeht.

37. Der, welcher von diesen Gesetzen und dem Einfluss der Linien aufeinander durchdrungen ist, kann sich nicht unbefangen fühlen. Sobald er eine Curve gezogen hat, kann diejenige, die er ihr gegenüberstellt, sich nicht mehr von dem Begriff lösen, der in jedem Teil der ersteren eingeschlossen liegt; die zweite wirkt ihrerseits auf diese,

welche sich nun ändert, sich ummodelt im Verhältnis zur dritten und aller anderen, die noch folgen werden.

Man muss nun alle Linien, aus denen später Formen entstehen, in solche Harmonie bringen, dass alle Wirkungen berechnet und neutralisiert werden. Dieses ist die Aufgabe dessen, der sich mit der neuen Ornamentik beschäftigt.

38. Jeder weiss, welch verschiedene, lächerliche und ins Lächerliche gezogene Namen man ihr gegeben hat; ich kann Ihnen heute abend nur raten, sie »natürlich« zu nennen. In ihr betätigen sich wirklich die Kräfte, wie in der Natur, mögen es Wind, Feuer oder Wasser sein. Der Bach, der sich ungestüm auf einen Felsblock stürzt, der aber zu mächtig ist, um von der Stelle gerückt zu werden, wendet seinen Lauf, und verbreitert seine Wellen und zugleich die dem Ufer gegenüberliegende Ausbuchtung; der Wind, der sich gegen die mächtigen Gipfel der Berge staucht, bricht sich an ihrer un-

angreifbaren Masse; das entfesselte Feuer, das in steinernen Gewölben wütet, wälzt sich und sucht aus den Öffnungen zu entweichen.

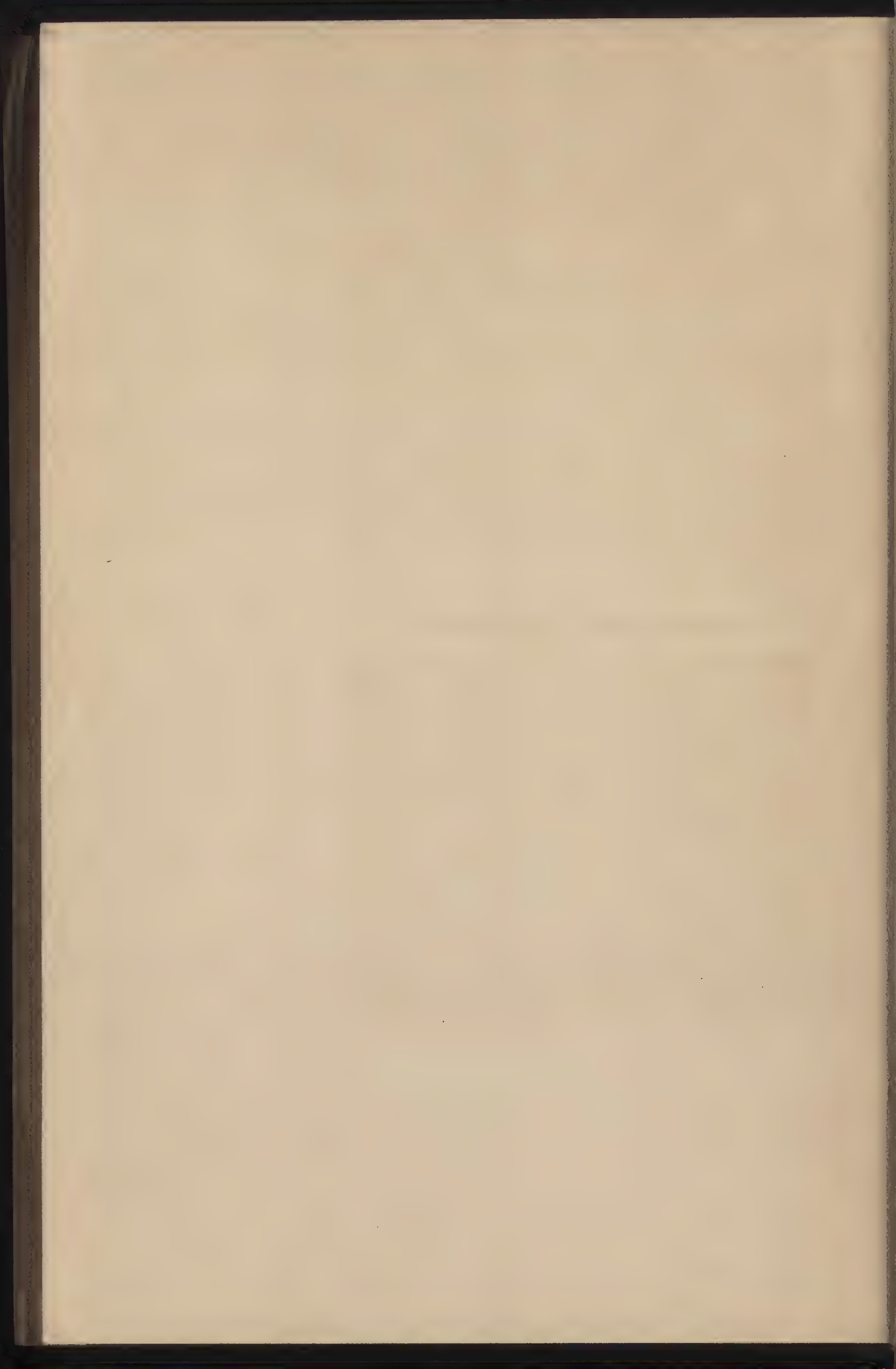
Überträgt man diese Erscheinungen in die reine Welt der Linien und Formen, so wird man ähnliche Wirkungen wahrnehmen. Der Name tut wenig zur Sache, aber es kommt darauf an, dass der Begriff dieser Ornamentik klar dargelegt wird, und dann wird das Gesetz der Anpassung schon fordern, dass dieses Ornament genau mit der modernen Architektur verschmilzt, das heisst, mit der, welche der Kunst der Ingenieure mehr entlehnt als der des Baumeisters und deren Schöpfungsbasis aus den Berechnungen der Kraft und ihres Widerstandes entspringt.

39. Ich weiss wohl, dass Sie sagen, dass wir einer Kunst, die so wesentlich in sich selbst zurückgeht und nur auf eigene Mittel bedacht ist, entgegengehen. Sie wird einerseits so sicher von der Logik der Konstruktion und andererseits von einer Ornamentik, die der unvermeidlichen Gesetze

und deren wissenschaftlichen und vernünftigen Inhalt bewusst ist, unterstützt, dass bald im Bereich der architektonischen Künste, sowie derer, die die Dinge des materiellen Lebens beherrschen, für die phantastische Willkür kein Platz mehr vorhanden sein wird. Ich sage gern, dass in diesem Verschwinden für die Zukunft der Kunst keine Gefahr liegt; im Gegenteil halte ich sie für schuldig an unserer heutigen Periode des Verfalls und an der Sentimentalität, welche sie um eines gänzlich machtlosen Agenten willen verhüllt, der unser aller Verlangen nach einem Stil nicht zu befriedigen vermag.

40. Im Grunde aller gegenwärtigen künstlerischen Bemühungen fühle ich ein Streben nach Harmonie und Heiterkeit. Ich habe mein möglichstes getan, das Prinzip der Konstruktion wieder zu seinem Recht zu bringen, wodurch wir einzig beides erreichen können. Andererseits suche ich vom Ornament das fernzuhalten, was seinen geistigen Gehalt beeinträchtigen könnte; ich suche das zu

ersinnen, das ihm wie dem griechischen Ornament ein dauerndes Leben geben könnte, das aus der einzigen Quelle schöpfte, die ihm den Charakter einer unabänderlichen Beständigkeit und Harmonie verleihen konnte. Nicht allzunahe liegt eine Sphäre von ähnlichen Gefühlen und Empfindungen, die unsere bis zum Übermass verbrauchten Nerven wieder stärken könnten, die durch ein ungeordnetes mehr als durch ein überanstrengtes Leben zerrüttet sind, durch ein geistig schwaches Leben, das aus dem Gleichgewicht gebracht ist, weil ihm die feste Basis der Logik und Vernunft entrissen ist. Diese Atmosphäre wird uns mit einem neuen Fatalismus beglücken, mit einer dogmatischen Ruhe erfüllen, die in dem Gedanken liegt, dass alle Dinge des materiellen und moralischen Lebens so sind, wie sie sind, weil sie nicht anders sein können, aber dass sie in der Tat durch unsere gemeinsamen Bestrebungen zum Guten das sind, was sie sein sollen.



Monographien des Kunstgewerbes

Herausgeber: Prof. Dr. *Jean Louis Sponsel*

Verlag: *Hermann Seemann Nachfolger* in *Leipzig.*

Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Jahrzehnten eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Der mächtige Aufschwung des Kunstgewerbes hat ebensowohl in Amerika wie in England, in Skandinavien wie in Belgien, in Frankreich wie in Deutschland eine neue Epoche der künstlerischen Entwickelung eingeleitet. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird wieder allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „*Monographien des Kunstgewerbes*" dienen, herausgegeben von Prof. Dr. *Jean Louis Sponsel*, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise bekannten Dresdner Forscher. Die Bücher unserer Sammlung sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und sein Verständnis fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Blütezeiten des Kunsthandwerks und seine wichtigsten Pflegestätten behandelt werden.

Die „*Meister des Kunstgewerbes*", eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit und der Gegenwart durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Ebenso haben sie sich in der gerade für das Kunstgewerbe so wichtigen Frage der Kennerschaft durch langjährige Erfahrung erprobt und bewährt. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Rossberg’sche Buchdruckerei, Leipzig.

